وارث علوی

اوراقِ پارینہ

اوراقِ پارینہ

وارث علوی

اس کتاب کی اشاعت میں اُردو ساہتیہ اکادمی گجرات کی جُزوی اعانت شامل ہے۔

AURAQ - E - PAREENA (Critical Articles)

By. : Prof. WARIS ALVI

Rs.125.00

موڈرن پبلشنگ ہاؤس

۹؍ گولا مارکیٹ۔ دریا گنج دہلی ۱۱۰۰۰۶

© وارث علوی

اسٹوڈیا۔ سید واڑہ
احمد آباد ۳۸۰۰۰۱

اشاعت : ۱۹۹۸ء
قیمت : ایک سو پچیس روپے
کتابت : سجاد علی خاں
طباعت : جے۔اے۔ آفسیٹ پریس، دہلی۔
سرورق : رزاق ارشد

زیرِ اہتمام :
پریم گوپال مِتّل

تقسیم کار: موڈرن پبلشنگ ھاؤس، ۹ گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

اور ترتیب پارینہ: بنامِ رفیقِ دیرینہ

محی الدّین بمبئی والا

——— وارث علوی

فلابیر اور مادام بواری

(۱)

حسن عسکری کے ہاتھوں فرانسیسی ادب کے دو غیر فانی شاہکار، اُردو ادب میں منتقل ہوئے ہیں۔ ایک فلابیر کا ناول مادام بواری دوسرا ستاں دال کا ناول سرخ و سیاہ۔

مادام بواری کی مقبولیت اور شہرت فرانسیسی ادب تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ تمام یورپی ادب پر اس ناول نے گہرے اثرات ڈالے ہیں۔ فلابیر کے زمانے سے لے کر آج تک اس ناول کی مقبولیت میں بدستور اضافہ ہو رہا ہے۔ اور ہر نسل نے مادام بواری میں زندگی کی ایک نئی معنویت کی جستجو کی ہے۔ اپنی بے پناہ حقیقت نگاری، دلآویز اندازِ بیان، اور بے مثال کردار نگاری کی بنا پر یہ ناول عالمی ادب کا انتہا درجہ پرکشش کارنامہ بنا ہوا ہے۔ لیکن ناول کی فنی جامعیت سے قطع نظر رومانی اور کلاسیکی تصورِ حیات کی جو کشمکش اس ناول میں جھلکتی ہے، وہ آج تک ادبی نقادوں اور دنیا کے مفکروں کو دعوتِ فکر و نظر دیتی رہی ہے۔ اردو ادب میں ناول کی تہی مائیگی کے پیشِ نظر براہِ راست فرانسیسی سے ان ناولوں کا ترجمہ اور وہ اس شخص کے ذریعہ جسے فرانسیسی ادب سے گہرا لگاؤ ہے۔ اُردو تراجم کی تاریخ میں ایک اہم باب کا اضافہ کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جب کانسٹنٹ گارنٹ نے روس کے کلاسیکی ادب کے اہم نمائندوں خصوصاً طالسطائی۔ دستاوسکی چیخوف وغیرہ کو اپنے تراجم کے ذریعہ انگلستان سے روشناس کرایا تو ان تراجم نے انگریزی فکر و نظر کو اتنا ہی متاثر کیا جتنا کسی زمانہ میں پلوتارک کے تراجم نے کیا تھا۔ اُردو میں فلابیر، ستاں دال۔ بالزاک موپاساں اور دوسرے فرانسیسی فن کاروں کی تخلیقات کو روشناس کرانے کا جو سلسلہ جاری ہوا ہے۔ اُس نے پہلی بار مغربی ایوانِ ادب

کے دریچے ہم پر کھول دیے ہیں۔ ان تراجم کے اثرات اُردو ادب میں کیا ہوں گے اُس کی پیشین گوئی تو ممکن نہیں لیکن شاید یہ قیاس غلط نہیں ہے کہ ان ناولوں کا مطالعہ ہماری ادبی بصیرت میں گہرائی اور وسعت، اور زندگی اور آرٹ کے متعلق ہمارے مروج تصورات میں ایک اہم انقلاب کا موجب ہوسکتا ہے۔ زیر نظر مقالہ فلابیر کی شخصیت اُس کے آرٹ اور مادام بواری کی خصوصیات کو سمجھنے کی ایک ادنیٰ کوشش ہے۔ ژان پال سارتر نے جو یہ بات بودلیئر کے متعلق کہی ہے کہ اُس کی زندگی خلا میں ایک تجربہ تھی تو یہی فلابیر کے متعلق بھی صادق آسکتی ہے اُس کی تمام تر زندگی تنہائی اور سماجی علیحدگی میں گذری اور آرٹ سے اُس کی مصروفیت کے علاوہ کوئی ایسی چیز اُس کی زندگی میں نہیں جو اُس کی زندگی کے بے پناہ خلا کو دور کرسکتی۔ اِس میں شک نہیں کہ اپنی بھانجی کیرولن سے اُسے محبت تھی۔ زندگی کے کچھ خوشگوار لمحے اُس کی نگہ داشت میں گذرے۔ ایک دو سفر بھی اُس نے کیے۔ دو چار دوستوں کی صحبت سے بھی وہ لطف اندوز ہوا۔ اور ایک آدھ کامیاب اور ناکام معاشقے بھی اُس کی زندگی میں آئے۔ اس کے باوجود وہ بھرپور زندگی نہیں گزار سکا۔ عین عالم شباب میں فلابیر زندگی اور زندگی کے ہنگاموں سے کنارہ کش ہوگیا۔ وہ بچپن ہی سے بہت حساس، جذباتی اور تنہائی پسند واقع ہوا تھا۔ باوجود اس کے کہ اس کا باپ ایک کامیاب ڈاکٹر تھا اور فلابیر کو متوسط طبقہ کی وہ تمام آسائشیں میسر تھیں جو اس زمانہ میں کسی بھی متوسط طبقے کے لڑکے کے لیے باعث رشک ہو سکتی تھیں، فلابیر اپنی زندگی میں کسی چیز کی کمی محسوس کرنے لگا۔ اور روحانی تنہائی کی کربناک اذیت میں خود کو مبتلا پانے لگا۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ "میں دس سال کا تھا تب اسکول میں داخل ہوا۔ اور بہت جلد ہی نوعِ انسان کے خلاف ایک بے پناہ بیزاری کے جذبے سے گراں بار ہوگیا"۔ بعد میں اُس کی یہ روحانی تنہائی جسمانی تنہائی کی شکل اختیار کرگئی۔ اُس کی تمام زندگی اپنے مطالعہ کے کمرے اور بھانجی کے گرد گھومتی ہوئی ختم ہوگئی۔ یہ کہنا دشوار ہے کہ آخر اتنی کم سنی کے عالم میں ہی فلابیر زندگی سے بیزار اور عام انسانوں سے متنفر کیوں ہوگیا۔ وہ ایک کھاتے پیتے گھرانے کا خوش شکل اور تندرست لڑکا تھا۔ پدرانہ شفقت اور مادرانہ محبت سے بھی محروم نہیں تھا۔ یہ قیاس کرنا شاید غلط نہ ہوگا کہ زندگی سے بیزاری کی منجملہ دیگر وجوہات کے ایک وجہ اُس کی رومانی طبیعت ہوسکتی ہے۔ فلابیر کے زمانہ میں رومانیت اپنے مہلک نتائج پیدا کرچکی تھی۔ خوابوں کی خوب صورت

اور رنگین دنیا میں رہنے والے نوجوانوں کو حقیقی زندگی کی بے رنگی اور بے کیفی بہت کھل رہی تھی۔ قنوطیت کا رُجحان عام تھا۔ فلابیر کے ایک ہم مکتب لڑکے نے اپنے سر کو بارود سے اُڑا دیا تھا۔ اور ایک لڑکے نے ٹائی سے پھانسی کا کام لے کر زندگی کا خاتمہ کر دیا تھا۔ فلابیر کی قنوطیت اور کلبیت اسی مریضانہ رومانیت کا نتیجہ تھی۔ اس کے رومانی رجحانِ طبع کی آئینہ داری اس کے ابتدائی ناول بہ خوبی کرتے ہیں۔ فلابیر کی رومانی طبیعت نے جب اپنے اِرد گرد کی کاروباری زندگی میں سوائے بے لُطفی اور بے کیفی۔ ابتذال اور انتشار کے کچھ نہ پایا تو جیسا کہ رومانی ذہن کا خاصّہ ہے اُس نے حقیقی زندگی سے چشم پوشی کر لی اور اپنے وقت اور اپنی دنیا سے گریز کر کے خوابوں کی بستیاں آباد کیں۔ فلابیر نے مغرب سے بھاگ کر مشرق کی پُر اسرار زندگی اور حال سے گریز کر کے قرونِ سابقہ کی موہوم روحانی فضاؤں میں پناہ لی۔ مادام بواری اُس کا پہلا ناول ہے جس میں اُس نے عام زندگی کی تلخ حقیقتوں سے اپنا رشتہ قائم کیا اور رومانیت کو جو شکست اُسے اپنی زندگی میں حاصل ہوئی تھی اُسے اور بھی شدت سے فلابیر نے اس ناول میں بیان کیا۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مادام بواری رومانی اندازِ نظر پر سب سے مہلک حملہ ہے اور اس ناول سے کلاسیکی تصوّرِ حیات کی تجدید ہوتی ہے۔

فلابیر کے رومانی ذہن نے حیات اور کائنات کے متعلق بڑے خواب ناک اور رنگین تصورات قائم کیے تھے۔ لیکن ابھی بحرِ حیات میں اُس کے خوابوں کا سفینہ کچھ دُور جانے بھی نہ پایا تھا کہ حقیقتوں کی سرد، بے رنگ اور مہیب چٹانوں سے ٹکرا کر پاش پاش ہو گیا۔ رومانی ذہن یہ کب جانتا ہے کہ شوریدہ سر سمندروں میں نازک سفینے بہت دُور تک نہیں چلتے۔ ابھی فلابیر زندگی کو بھرپور طریقہ پر گزارنے بھی نہ پایا تھا کہ وہ زندگی سے بھر پایا۔ زندگی اُس کے لیے ایک پُر اسرار اُلجھی ہوئی گُتھی بن گئی جس کو سُلجھانا اس کے نزدیک صرف بے جان فلسفہ کا کام تھا۔ وہ تو صرف بہ حیثیت فن کار کے زندگی کا تاثر لے سکتا تھا۔ چنانچہ زندگی اور زندگی کی غرض و غایت کے متعلق تمام نظریات اور تصورات اس کے نزدیک محض سطحی اور ناقابلِ التفات تھے۔ اپنے ایک خط میں وہ نہایت پُر جوش طریقہ پر لکھتا ہے۔ "کوئی بھی عظیم دماغ کسی آخری نتیجہ پر نہیں پہنچا۔ کوئی بھی عظیم کتاب کسی قطعی نتیجہ پر نہیں پہنچی کیوں کہ نوعِ انسان ہمیشہ آگے بڑھتی رہی ہے، اور کسی ایک منزل پر آ کر نہیں رُکی۔ ہومر کسی نتیجہ پر نہیں پہنچا، نہ ہی شیکسپیئر، نہ ہی گوئٹے، اور نہ ہی انجیل یہی وجہ

ہے جو مجھے ایسی اصطلاح 'سماجی مسئلہ' سے اتنی قلبی اذیت پہنچی ہے۔ وہ روز جب جواب تلاش کر لیا جائے گا۔ اس سیارہ کا آخری روز ہوگا۔ زندگی ایک دائمی مسئلہ ہے۔ اسی طرح تاریخ اور دوسری ہر چیز۔"

فلابیر کے لیے روزمرّہ کی بے رنگ زندگی کی سطحیت۔ تھکن۔ اکتا دینے والی یکسانیت اور بے کیف تواتر ناقابلِ برداشت تھا۔ اُس کا رومانی ذہن جو ہمیشہ غیر معمولی باتوں کا متلاشی رہتا تھا، معمولی زندگی کو کیسے قبول کر لیتا۔ لیکن زندہ رہ کر زندگی کو ردّ بھی تو نہیں کیا جا سکتا۔ زیادہ سے زیادہ اُس سے چشم پوشی کی جا سکتی ہے۔ بے اعتنائی برتی جا سکتی ہے۔ حقیقی زندگی کا انتشار صرف آرٹ ہی میں وحدت بن کر جھلکتا ہے۔ یہ تو صرف آرٹ ہی ہے جو زندگی کی بے ربطی میں ربط اور پراگندگی میں تنظیم پیدا کر سکتا ہے۔ آرٹ ہی ہے جو حقیقی زندگی کو قابلِ برداشت بناتا ہے۔ فلابیر نے ایک تھکے ہوئے راہرو کی طرح زندگی کے لق و دق صحرا میں فن کا چشمہ ڈھونڈ نکالا اور تمام زندگی اس چشمہ سے سیراب ہوتے ہوئے گزار دی۔ فلابیر نے آرٹ کو زندگی کا نعم البدل بنا لیا۔ اس بے رنگ دنیا میں نہیں صرف آرٹ کی رنگا رنگ دنیا میں انسان زندہ رہ سکتا ہے۔ آرٹ فلابیر کے لیے وقت گزاری ہی کا نہیں زندگی گزارنے کا ذریعہ بن گیا۔ محض جمالیاتی تفریح کا آلہ نہیں بلکہ زندگی کا واحد مقصد بن گیا۔

آرٹ ادب اور عظیم فن کاروں سے اُس کا لگاؤ کس قدر شدید تھا۔ اور اُن کے مطالعہ سے جذباتی طور پر وہ کتنا متاثر ہوتا تھا، اُس کا اندازہ خط کی ان سطروں سے ہوتا ہے۔ جن میں فلابیر نے مطالعہ کے دوران میں فن کار کے ساتھ شدید جذباتی ہم آہنگی پر زور دیا ہے۔ "جب تم عظیم فن کاروں کو پڑھو تو اُن کے طریقۂ کار پر گرفت حاصل کرنے کی کوشش کرو۔ ان کی رُوح کے قریب پہنچنے کی کوشش کرو — اور جب تم مطالعہ ختم کر لو گے تو تمہارا چہرہ فرطِ مسرت سے جگمگا رہا ہوگا۔ اُس وقت تم موسیٰ کے مانند نظر آؤ گے، جو کوہِ سینا سے اُتر رہا ہو اور جس کا چہرہ آسمانی نور سے جگمگا رہا ہو۔ کیوں کہ اُس نے خداوند خدا کا مقدس جلوہ دیکھا ہے۔"

فلابیر نے جامِ حیات کی تلخی سے گھبرا کر اُسے ٹھکرا دیا۔ تجرباتی زندگی سے اُس کی علیحدگی اور عام انسانوں سے اُس کی بے نیازی فلابیر کے فن کو متاثر کیے بغیر نہ رہ سکی۔ فن کار اپنے فن کے

لیے آخر خام مواد تو زندگی ہی سے لیتا ہے۔ زندگی کی رہگذر پر چلتے ہوئے فن کار جن خارزاروں اور خیابانوں سے گزرتا ہے۔ مختلف قسم کے جن راہروں سے دوچار ہوتا ہے وہ اُس کے دامن کو ان تجربات و مشاہدات سے بھر دیتے ہیں جن کے بغیر کسی اعلیٰ فن پارہ کی تخلیق ممکن نہیں۔ تجربات اور مشاہدات کا یہی خام مواد ہوتا ہے جسے فن کار کا تخیّل جیتی جاگتی زندگی کے مرقع کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ ستان دال۔ بالزاک۔ کامن کانسٹنٹ۔ دستووسکی۔ وغیرہ فن کاروں کی زندگی کے متعلق کچھ نہیں تو ایک بات ضرور کہی جاسکتی ہے۔ انھوں نے زندگی کو بھرپور طریقہ پر گزارا۔ ان کے معاشقے۔ اُن کی اقتصادی پریشانیاں، ان کی سیاسی سرگرمیاں اور جابر حکمرانوں کے ہاتھوں اُن کی جلاوطنی اور سزا یابیاں، ان کی ازدواجی زندگی کی غمناک اُلجھنیں۔ اُن کے سفر۔ غرض کہ یہ فن کار زندگی کے اُن تمام ہنگاموں اور مہموں سے گزرے اور تجربات اور مشاہدات کا ایسا ذخیرہ اُن کے ادبی حافظہ نے فراہم کرلیا جس پر اُن کا تخیّل ہمیشہ بھروسہ کرسکتا تھا۔ یہ بھی ضروری ہے کہ فن کار زندگی کی بازی میں ایک جواری کی طرح صرف ہارنے یا جیتنے کے لیے شرکت کرے کھیل کے داؤ پیچ سیکھنے کے لیے نہیں۔

زندگی سے بھاگ کر فلابیر نے آرٹ میں پناہ لی لیکن آرٹ کا بھی کوئی نہ کوئی موضوع تو ہوتا ہی ہے اور کم از کم ادب میں تو موضوع کو سماجی زندگی سے بالکل بے نیاز نہیں رکھا جاسکتا۔ فن کار زیادہ سے زیادہ یہ کرسکتا ہے کہ اپنے اردگرد کی زندگی کو موضوعِ ادب بنانے کی بجائے اس زندگی کو اپنے آرٹ کا موضوع بنائے جو زمانی اور مکانی حیثیت سے اس سے دُور ہو اور جس پر وقت اور فاصلہ نے ایسی دُھند بکھیر دی ہو کہ اُس کے تمام بدصورت اور بدنما پہلو اپنا کُھردراپن کھو بیٹھے ہوں۔ زمانۂ قدیم کی ہر شے ایک رومانی سہانا پن لیے ہوتی ہے۔ وقت کا یہی پردہ سخت۔ کُھردرے اور تیکھے نقوش میں بھی ایک دلآویز گداز اور ملائمت پیدا کردیتا ہے۔ فلابیر نے یہی کیا۔ زمانۂ حال کی زندگی سے بھاگ کر عہدِ قدیم کی زندگی کو اپنا موضوع بنایا۔ ایک خط میں اپنی زیرِ تصنیف ناول سلامبو کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔ "میں ایک ناول لکھ رہا ہوں جس کا پس منظر قبل مسیح کا زمانہ ہوگا۔ کیوں کہ میں اس بات کی اشد ضرورت محسوس کر رہا ہوں کہ اپنے اردگرد کی معاصرانہ زندگی سے جس کی عکاسی میں میرا قلم عرصہ تک آلودہ رہا ہے فرار اختیار

کر لوں۔ میں اس جدید دنیا کی آئینہ داری کرتے کرتے اس قدر تھک گیا ہوں کہ اس کی صرف ایک جھلک ہی میرے دل میں بے پناہ اُکتاہٹ پیدا کر دیتی ہے۔"

بورژوازی دُنیا کے ابتذال سے بیزار ہو کر فلابیر نے زمانۂ قدیم کی رومان انگیز فضاؤں میں پناہ لی۔ زندگی سے گریز کر کے فلابیر نے آرٹ میں پناہ لی۔ اور آرٹ کے میدان میں بھی وہ زندگی سے چھپتے پھرنے کے لیے مختلف سمتوں میں بھاگتا رہا۔ اُس نے کارتھیج کو از سرِ نو زندہ کیا لیکن عہدِ قدیم کی خواب آور فضائیں بھی اُس کی رُوح کی پیاس نہ بجھا سکیں۔ زندگی کی ازلی ویرانی اور اُداسی نے کارتھیج کی رومان انگیز فضاؤں میں بھی اُس کا پیچھا نہ چھوڑا۔ اُس کی غمناک رُوح وہاں بھی سبک بار نہ ہو سکی۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے۔" قدما کی افسردگی مجھے دورِ جدید کے لوگوں سے بھی زیادہ تاریک نظر آتی ہے۔ کوئی ہنگامہ نہیں۔ کوئی گہما گہمی نہیں۔ ایک سوچتے ہوئے چہرے کی سختی کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔"

تنگ آ کر فلابیر تو آرٹ ہی سے بیزار ہو گیا تھا: "آرٹ، آرٹ۔ زہرناک فریب۔ بے نام بھوت۔ جو چمک چمک کر ہمیں لبھاتا ہے اور ہمیں تباہی کی طرف لے جاتا ہے"۔ موضوع کی جستجو سے گھبرا کر بالآخر اُس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ آرٹ کا کوئی موضوع ہوتا ہی نہیں عظیم آرٹ تو صرف ہیئت سے پیدا ہوتا ہے۔ موضوع اور مواد کی بے رنگی صرف طرزِ بیان کی رنگا رنگی اور ہیئت کی چمک دمک سے دُور ہو سکتی ہے۔ طرزِ بیان کی خاطر فلابیر نے کیا کیا پاپڑ بیلے، یہ ایک طویل داستان ہے۔ سخت ریاضت اور بے پناہ ذہنی مشقت کے بعد وہ صرف چند صفحات لکھ پاتا اور پھر بھی اپنے کیے سے وہ مطمئن نہ ہوتا۔ کسی موزوں لفظ کی تلاش میں وہ دیوانہ وار کمرہ میں ٹہلتا۔ کبھی لکھے ہوئے جملوں کی موزونیت اور آہنگ کا اندازہ لگانے کے لیے باہر بالکنی میں آ کر انہیں بار بار بآوازِ بلند پڑھتا۔ کسی جملہ کی نحوی ترکیب، بندش کا تناسب اور موزوں لفظ کی تلاش میں اُس کی حوصلہ شکن و صبر آزما جدوجہد کے پیشِ نظر سامرسٹ ماہم کا یہ خیال غلط نہیں ہے کہ شاید ہی کسی فن کار نے آرٹ کے لیے وہ روحانی کرب برداشت کیا ہو جو فلابیر نے کیا ہے۔ "کسی راہب نے عشقِ خداوندی میں دُنیا کی مسرتوں کو اس طرح نہیں ٹھکرایا جس طرح فلابیر نے تخلیقِ فن کے جنون میں زندگی کی گوناگوں مسرتوں کو۔" آرٹ کے مقابلہ میں اُسے اپنی محبت بھی ہیچ نظر آنے لگی

تھی۔ اپنی محبوبہ لوئی کولٹ کو وہ لکھتا ہے۔ "بہتر ہے کہ میرے بجائے آرٹ سے محبت کرو" یہی وجہ ہے کہ جیسے ہی مادام بواری فلابیر کی زندگی میں داخل ہوئی۔ لوئی کولٹ کی مرکزی اہمیت ختم ہوگئی۔ فرانسس مارو انے کیا عمدہ بات کہی ہے کہ آرٹ جس نے دوستوں کو قریب کردیا تھا، چاہنے والوں کو بعید تر کردیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تخلیقِ فن میں کربناک اذیتیں اٹھا کر فلابیر اپنی اذیت پسندی (مسا کیت) کی تسکین کر رہا تھا۔ خود اسی کے الفاظ ہیں کہ وہ تخلیقِ فن کے عمل سے ایسی ہی محبت کرتا ہے۔ جیسے کوئی راہب اپنی کھردری اونی قبا سے جو اُس کے جلد کو مسلسل خراشیں پہنچاتی ہے۔

آرٹ سے فلابیر کا یہ بے پناہ عشق ممکن ہے ہمیں کسی حد تک غیر معمولی اور عجیب نظر آئے لیکن اس کے اسباب پر غور کرنے سے پیشتر یہ کہنے کی اجازت طلب کی جاسکتی ہے کہ ہمارا دل اس شخص کے لیے احترام اور عظمت کے جذبات سے لبریز ہوجاتا ہے جس نے آرٹ کو اتنا بلند اور مقدس مقام عطا کیا۔ اس بورژوازی دور میں جب آرٹ بازار کی ایک جنس اور سہل انگار اور حوصلہ مند نوجوانوں کے ہاتھوں ذاتی مقاصد حاصل کرنے کا ایک ذریعہ بن گیا ہے۔ فلابیر کا آرٹ سے لگاؤ ہمیں متاثر کیے بغیر نہیں رہتا۔

۱۸۴۲ء میں جب کہ فلابیر کی عمر صرف ۲۳ سال تھی اُس کی زندگی کا وہ حادثہ وقوع پذیر ہوا جس کی نوعیت اور فلابیر کی شخصیت اور فن پر جس کے اثرات کے متعلق آج تک نقاد مختلف قیاس آرائیوں میں مصروف ہیں۔ ایک رات جب کہ وہ اپنے بھائی کے ساتھ گاڑی میں سفر کر رہا تھا۔ فلابیر پر اُس اعصابی بیماری کا پہلا شدید حملہ ہوا جو اُس کے سوانح نگاروں کے لیے ایک طبی معمہ بنی ہوئی ہے۔ یہ حملہ مرگی۔ ہسٹریا یا ہسٹریائی مرگی (HYSTERO - EPILEPSY) کا تھا۔ وثوق سے کہنا مشکل ہے۔ بہرصورت اس بیماری نے جو تادمِ مرگ اُس کے ساتھ لگی رہی اُس کی شخصیت پر نہایت گہرے اثرات چھوڑے۔ اُس نے تنہائی اختیار کرلی اور شادی کا خیال زندگی بھر کے لیے ترک کردیا۔ ۱۸۴۵ء میں اُس کے باپ کا انتقال ہوا۔ باپ کی موت کے دو تین مہینے بعد ہی اُس کی بہن جس سے اُسے بے حد لگاؤ تھا اور جو اُس کے بچپن کی رفیق تھی۔ وضع حمل میں چل بسی اور اپنی یادگار ایک لڑکی چھوڑ گئی۔ اپنی بھانجی کی محبت اُس کی زندگی

کا گراں قدر سرمایہ تھی اور کیرولن کی پرورش اس نے جس شیفتگی، انہماک اور پدرانہ شفقت کے ذریعہ کی اس سے فلابیر کی شخصیت کے اُس رُخ کی نقاب کشائی ہوتی ہے، جس میں ایک انسانی دل دھڑک رہا تھا۔ اور جہاں تک تشائم پرستی کے تاریک سائے پہنچنے نہیں پائے تھے۔

اس کی اعصابی بیماری اور عزیزوں کی مفارقت کا نتیجہ یہ ہوا کہ ابھی زندگی کے ۲۴ سال بھی ختم نہ ہونے پائے تھے کہ اس کی جذباتی نشو ونما رک گئی۔ اس کے اندرونی دریچے ایک کے بعد ایک بند ہو گئے۔ اور جو دل کچھ ہی عرصہ پہلے ہنگاموں اور ولولوں سے گونج رہا تھا اب ایک خالی قبر کی مانند ویران اور سنسان نظر آنے لگا۔ اِکا دُکا معاشقوں اور چھوٹی موٹی سیاحت کے علاوہ اس نے تمام زندگی کروسٹے کی خاموش تنہائی میں گزار دی۔

جہاں تک اُس کے معاشقوں کا تعلق ہے۔ مختلف نقادوں نے ان پر مختلف زاویوں سے نگاہ ڈالی ہے۔ لوئی کولٹ سے اُس کی محبت کی داستان بڑی دلچسپ ہے۔ لوئی کولٹ خوب صورت تھی اور بزعم خود شاعرہ بھی تھی۔ اپنے حسن اور اثر ورسوخ کی وجہ سے دُنیائے شاعری میں اُس کا نام چل نکلا تھا۔ اُس زمانے کے اکثر نامور فن کاروں کی وہ معشوقہ رہ چکی تھی۔ وکٹر کزن۔ وکٹر ہیوگو۔ آلفرڈ دی وگنی۔ الفرڈ دی موسٹ سب اُسی کے کشتۂ نگاہ رہ چکے تھے۔ کم ازکم چار بار تو وہ اس انعام کی مستحق ٹھہر چکی تھی جو بہترین شعری تخلیق کے لیے یہ فنکار دیا کرتے تھے۔ اس کا شوہر موسیقی کا پروفیسر تھا۔ اور اُس کا عاشق وکٹر کزن تھا جس سے اُسے ایک لڑکی بھی تھی۔ فلابیر جب ۲۵ سال کا تھا اُس کے دامِ محبت میں گرفتار ہوا اور لوئی کولٹ نے اُس کی داشتہ بننا منظور کر لیا۔ اس محبت سے فلابیر کے اُن خطوط کا سلسلہ شروع ہوتا ہے جو اپنے دلآویز طرز بیان بے ساختگی اور مفکرانہ عناصر کی وجہ سے اُس کی گرانقدر تخلیقات میں ہیں۔

لیکن لوئی کولٹ کے ساتھ فلابیر کے تعلقات زیادہ عرصہ تک قائم نہ رہ سکے۔ اس کشیدگی کی مختلف وجوہات بتائی جاتی ہیں۔ سامرسٹ ماہم کا خیال ہے کہ فلابیر کو جو اعصابی مرض لاحق تھا اس کے علاج کے طور پر اُسے کونائن سلفیٹ اور پوٹاشیم برومائیڈ کی کافی بڑی مقدار دی

جاتی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان منشیات نے اس کی قوتِ مردمی کو کافی نقصان پہنچایا، اور وہ زندگی بھر صحت مند جنسی تعلقات سے محروم رہا۔ طوائفوں سے اُس کے تعلقات جن کی وہ بہت ڈینگیں مارتا تھا محض فرضی تھے اور اپنی انا کی تسکین اور جنسی کمزوری کی پردہ پوشی کی خاطر وہ انھیں بیان کرتا پھرتا تھا۔ چنانچہ جب لوئی کولٹ نے یہ بات پھیلادی کہ وہ عنقریب فلابیر سے شادی کرنے والی ہے تو فلابیر کی پریشانی دیکھنے کے قابل تھی۔ اُس نے لوئی کولٹ سے ملنا بالکل ترک کردیا اور جب لوئی کولٹ ملاقات کی غرض سے زبردستی اُس کے مکان پر گئی تو اپنی ماں کے سامنے دھکے دے کر نکال باہر کیا۔

آندرے موروا کی رائے اس کے برعکس ہے۔ اُس کا خیال ہے کہ فلابیر کی برگشتگی مذاقِ سلیم کی بنیاد پر تھی۔ فلابیر لوئی کولٹ کی شاعری (جو یقیناً معمولی تھی) اس کے خطوط اور اُس کی تکلفات اور تصنع سے گرانبار گفتگو سے بیزار تھا۔ ابتدا میں تو فلابیر کا عشق نہایت رومانی اور شدید تھا لیکن امتدادِ زمانہ کے ساتھ جب لوئی کولٹ کی سطحی اور بے رنگ شخصیت سے تکلفات اور آرائشوں کے بھڑکدار پردے ہٹنے لگے تو لوئی کولٹ کی ذہنی تہی مائیگی اور مذاق سلیم کا فقدان فلابیر کے لیے ناقابلِ برداشت ہوگیا۔ اس توجیہ کے باوجود فلابیر کا اپنے مکان پر لوئی کولٹ کے ساتھ بے رحمانہ اور سفاکانہ برتاؤ ابھی بھی تشریح طلب ہے۔

(۲)

جب فلابیر نے TEMPTATION OF St. ANTHONY مکمل کرلی تو اُس نے اُس ناول کا مسودہ اپنے دو گہرے دوستوں میکسم دو کمپ اور LOUIS BOUILHET کو پڑھ کر سنایا۔ وہ چار روز تک ناول سُناتا رہا۔ چار گھنٹہ صبح اور چار گھنٹہ شام۔ چوتھے روز نصف رات گئے فلابیر نے ناول ختم کیا اور اُن سے رائے طلب کی۔ ایک طویل بحث کا آغاز ہوگیا۔ ان میں سے ایک نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ "ہمارا خیال ہے کہ ناول کو نذرِ آتش کردینا چاہیے۔" انھیں ناول پر جو سب سے زیادہ سنگین اعتراض تھا تو یہی کہ اسلوب بیان تکلفات و آرائشوں سے بوجھل ہے BOUILHET نے تجویز پیش کی کہ فلابیر کو بالزاک کو نمونہ بناکر ایک حقیقت پسند

ناول لکھنا چاہیئے۔ میکسم دو کمپ نے کہا کہ "غنائیت کی طرف تمہارا میلان ناقابلِ مزاحمت ہے تمھیں ایسا موضوع انتخاب کرنا چاہیے کہ اس پر لکھتے وقت غنائیت اس قدر مضحکہ خیز معلوم ہو کہ تم اُسے ترک کرنے پر مجبور ہو جاؤ۔ کوئی بھی عامیانہ سا موضوع اُٹھالو۔ ان واقعات میں سے ایک واقعہ لو جن سے بورژدازی زندگی بھری پڑی ہے۔ پھر اس واقعہ کو فطری طور پر لکھنے کے لیے خود کو مجبور کرو۔" BOUILHET نے تجویز پیش کی کہ تم ڈی لامیر کی کہانی کیوں نہیں لکھتے۔ فلابیر اس خیال پر پھڑک اُٹھا۔

ڈی لامیر، فلابیر کے باپ کا جو ایک سرجن تھا طالب علم رہ چکا تھا۔ بعد میں وہ ہسپتال میں ہاؤس سرجن بن گیا۔ اُس کی پہلی بیوی ایک ادھیڑ عمر کی بیوہ تھی اور اُس کے انتقال کے بعد ڈی لامیر نے ڈیلفن کو تریر نامی ایک لڑکی سے شادی کی جو خوبصورت ہونے کے علاوہ بورڈنگ اسکول کی تعلیم یافتہ تھی۔ یہ بر خود غلط قسم کی نہایت خراچ لڑکی تھی اور اپنے متعلق نہایت مبالغہ آمیز خیالات و خوش فہمیوں میں مبتلا تھی۔ شادی کے کچھ ہی عرصہ بعد وہ اپنے سادہ لوح اور غیر دل چسپ شوہر کی بے کیف صحبتوں سے اُکتا کر یکے بعد دیگرے اپنے مختلف چاہنے والوں سے تعلقات پیدا کرتی ہے اور اپنی حیثیت اور استعداد سے کہیں زیادہ روپیہ ملبوسات و دیگر تکلفات پر خرچ کر بیٹھتی ہے اور بری طرح مقروض ہو جاتی ہے بالآخر اپنے چاہنے والوں کی عدم توجہی اور قرض خواہوں کے پیہم تقاضوں کی شکار ڈیلفی زہر کھا کر خودکشی کر لیتی ہے۔ اپنے پیچھے وہ ایک لڑکی چھوڑ جاتی ہے جس سے ڈی لامیر کو شدید لگاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن اپنی رفیقۂ حیات کے متعلق آئے دن انکشافات سے برگشتہ خاطر ہو کر بالآخر وہ اپنی زندگی کا بھی خاتمہ کر دیتا ہے۔ یہی وہ معمولی اور بے رنگ کہانی ہے جو فلابیر کے تخیل کی آنچ کھا کر ایک عظیم فنی شاہکار میں بدل جاتی ہے۔ ۱۸۵۱ء میں وہ اس موضوع پر قلم اُٹھاتا ہے اُس وقت اُس نے عمر کے تیس سال گزارے تھے۔ اس عمر میں اُس نے گویا اپنی تمام زندگی گزار دی تھی۔ ۱۸۵۱ء کے بعد بقول آندرے موروا اُس کی زندگی کی کہانی اُس کے آرٹ کی کہانی رہ جاتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ فلابیر نے ایک زندہ واقعہ کو اپنی ناول کا موضوع بنایا اور ڈیلفن کے ایک موہوم نقش کو اپنے فنی اعجاز کے ذریعہ ایک جیتا جاگتا کردار بنا دیا۔ ایما کا

کردار ڈلیفن کا عکس تو ہے ہی لیکن اس میں بہت کچھ بلکہ بہت کچھ وہ جو اہم ہے فلابیر ہی کے قلم کی دین ہے۔ فلابیر کا عقیدہ تھا کہ فن کار کو چاہیے کہ وہ اپنے کردار کی شخصیت میں فنا ہو جائے اور کردار کو اپنی شخصیت میں گم نہ ہونے دے۔ اس نے ایما یا شارل کو اپنی شخصیت کا پر تو نہیں بنایا۔ حالانکہ ایما کا رومانی ذہن بہت کچھ فلابیر کی رومانی شخصیت کی آئینہ داری کرتا ہے۔ پھر بھی ایما کی اپنی ایک شخصیت ہے۔ وہ ایک منفرد وجود رکھتی ہے۔ ناول میں فلابیر نے ایسی معروضیت پیدا کی جو بعد میں آنے والے حقیقت نگاروں اور فطرت پسندوں کے لیے نشانِ راہ بن گئی۔ اس بحث سے قطع نظر کہ ناول میں فن کار کی اتنی معروضیت جتنی فلابیر نے برتی ممکن ہے اور اگر ممکن ہے تو جائز بھی ہے فلابیر کا حقیقتوں کو بے لاگ طریقہ پر پیش کرنا کم از کم فن کاروں کے اس رویہ کے خلاف ایک صحت مند بغاوت کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس کے ذریعہ فن کار افسانوی کرداروں اور حقائق کو اپنی شخصیت یا اخلاقی اصولوں پر ڈھال لیتے ہیں اور اس طرح ان کی فطری نشو و نما اور نفسیاتی ہم آہنگی کو مجروح کرتے ہیں۔ یہ نہیں تھا کہ فن کارانہ معروضیت نے فلابیر کو مطلق بے حس رکھا اور جذباتی طور پر اُس میں کوئی ردِ عمل نہیں ہوا۔ ناول لکھنے کے دوران میں فلابیر اکثر ان اذیتوں سے متاثر ہوا جن سے اُس کے کردار گزرے جب ایما نے سنکھیا پھانک لی تو فلابیر کی زبان سنکھیا کا تلخ ذائقہ محسوس کر رہی تھی۔ اسے بار بار متلی کا احساس ہوا اور واقعہ کو ضبطِ تحریر کرتے وقت اُس کی طبیعت غیر معمولی طور پر بگڑی رہی لیکن فلابیر نے ناول کے فطری ارتقا کرداروں کی نفسیاتی اٹھان اور واقعات کے حقیقی ربط میں کوئی دخل اندازی نہیں کی۔ اسی لیے مادام بواری معروضی آرٹ کا بے مثال نمونہ تسلیم کی جاتی ہے۔ وہ ایک خط میں لکھتا ہے: "حقیقت میں مادام بواری کی کوئی بنیاد نہیں ہے۔ یہ ایک بالکل فرضی داستان ہے۔ اس میں میں نے اپنے جذبات اور اپنی زندگی کو بالکل غیر متعلق رکھا ہے۔ میرے بہت سے اُصولوں میں ایک اُصول رہا ہے کہ فن کار کو خود کو اپنی تحریروں میں نہیں لانا چاہیے۔ فن کار کا رشتہ اپنے فن سے وہی ہونا چاہیے جو خدا کا اپنی مخلوق سے ہے صاحبِ اقتدار اور نظروں سے پوشیدہ وہ ہر جگہ محسوس کیا جائے لیکن کسی جگہ دکھائی نہ دے۔"

مادام بواری رومانی تصورِ حیات کی شکست کی کہانی ہے۔ رومانیت کلاسیکی جبر کے

خلاف ایک زبردست بغاوت تھی۔ جب روسو نے کہا تھا کہ "انسان آزاد پیدا ہوا ہے لیکن ہر جگہ وہ پا بہ زنجیر ہے۔" تو اسے شاید نہیں معلوم تھا کہ وہ ایک ایسے فکری انقلاب کی بنیاد رکھ رہا ہے۔ جو عرصۂ دراز تک انسانی ذہن کو متاثر کرتا رہے گا۔ رومانیت نے فکر کی بجائے جذبات کو زیادہ اہمیت دی اور انسان کو اس کی بے پناہ صلاحیتوں کا احساس دلایا۔ انسان کو اُس نے فطری طور پر معصوم اور مقدس تصور کیا اور بتایا کہ صرف غلط ماحول اور مخالف حالات کے جبر کے زیرِ اثر انسان کی شخصیت مسخ ہو گئی ہے۔ اگر ماحول کو خوشگوار بنایا جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ انسان اپنی تمام پاکیزہ صفات لے کر دُنیا کو جنتِ ارضی میں تبدیل کر دے اور مسرتوں کے نغمہ بار چشمے بہا دے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ رومانی ذہن نے زندگی کو ایک حیاتیاتی ضرورت سمجھ کر قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ رومانی ذہن نے ایسی بے پایاں مسرتوں کا تصور کیا ہے جسے ہماری روزمرّہ کی عام زندگی بہم پہنچانے سے قاصر ہے۔ ایک عام معمولی زندگی کی بے رنگی اور بے کیفی اُس کے لیے قابلِ قبول نہیں تھی۔ جب رومانی ذہن حقیقی دُنیا کی تگ و دو اور ایک زندگی کی بے لطف جدوجہد کو دیکھتا تو وہ انتہائی نفرت اور بیزاری کے عالم میں اُن سے گریز کرنے کی کوشش کرتا۔ زندگی کی حیاتیاتی جدوجہد اُسے مطمئن کرنے کو کافی نہیں تھی۔ اس کے لیے یہ کافی نہیں تھا کہ پیدا ہو اور محض زندہ رہنے کی جدوجہد میں تمام زندگی گزار دے۔ اگر زندگی میں حُسن کی شعلہ سامانیاں نہیں۔ رومان انگیز رعنائیاں نہیں۔ وہ خواب آور سرزمین اور کیف انگیز مسرتیں نہیں جن کی جھلکیاں وہ دُنیائے تخیل میں دیکھا کرتا ہے تو پھر زندہ رہنا چہ معنی دارد؟ عام تجرباتی زندگی کی بے کیفی اور اُکتا دینے والے تواتر سے تھک کر رومانی ذہن نے اپنے تخیل کی دنیا میں پناہ لی۔ حقیقی دنیا سے یہ فرار رومانی ذہن کی اہم خصوصیت ہے۔ یہ فرار مختلف شکلوں میں ہمارے سامنے آیا ہے۔ کسی نے تلاشِ حق میں خود کو گم کر دیا۔ کسی نے طلسماتی دنیاؤں کی سیر کی۔ کسی نے ابتدائے عہدِ انسانی کی زندگی میں اپنے خوابوں کی تعبیر ڈھونڈی۔ کسی نے فطرت سے اپنی وابستگی کو تمام مسائل کا حل سمجھا۔ کسی نے عہدِ عتیق اور قرونِ وسطیٰ کی رومان انگیز فضاؤں میں پناہ لی اور کبھی کبھی مستقبل کی موہوم دُنیا کو یوٹوپیا بنا کر حال سے آنکھیں پھرائی گئیں۔ یہ اور ایسی ہی بہت سی پناہ گاہیں ہیں جو رومانی ذہن کی واماندگی تراشتی رہی ہے۔ مادام بواری

کی طبیعت رومانی ہے لیکن ذہن سطحی ہے۔ اپنے بے رنگ ماحول، قصباتی زندگی کی بے لطفی اور اپنے ارمان بھرے دل کی محرومیوں کی تلافی وہ جنسی ہیجان کے ذریعہ کرتی ہے۔ سطحی محبّت کی دل فریبیاں اور جنسی لذّات کا سامان اُس کے لیے راہِ فرار ہے۔

فلابیر، جو طبیعی طور پر رومانی واقع ہوا تھا، مادام بواری لکھ کر گویا اپنے رومانی ذہن کی شکست کا اعلان کرتا ہے۔ فلابیر کا یہ جملہ "میں ہی بواری ہوں" بڑی معنوی گہرائی رکھتا ہے۔ فلابیر کا رومانی ذہن اپنی بقا کے لیے ہاتھ پاؤں مارتا رہا لیکن اُسے نجات نصیب نہیں ہوئی۔ اس ذہن کی شکست اس کا سب سے بڑا المیہ تھا۔ شاید اُس کی زندگی کا اہم ترین تجربہ بھی۔ اُس نے حیات کے ایک تصوّر کی موت کا منظر دیکھ لیا۔ اُس نے زندگی کے کسی نئے تصوّر کی طرف قدم بڑھایا یا نہیں، یہ الگ بات ہے، اُسے کم از کم یہ تو معلوم ہو گیا کہ موروثی تصوّرِ حیات اور اخلاقی نظام اب اُس کے لیے کافی نہیں ہے۔ اُس نے یہ سبق ضرور سیکھا کہ رومانی آرزومندی اور بے جا خواہشوں کا حقیقی زندگی میں کوئی مقام نہیں ہے۔ مادام بواری رومانی آدرش کی شکست کا ایک نہایت ہی فکر انگیز مطالعہ ہے۔ فلابیر کو فرانسیسی ادب کا سرونٹس بھی اسی لیے کہا گیا ہے۔ ڈان کوکزوٹ اور مادام بواری دونوں رومانی تصوّرِ حیات پر جارحانہ حملہ ہیں لیکن مادام بواری کی ایک خصوصیت ہے جو اُسے سرونٹس کے شاہکار سے ممتاز کرتی ہے۔ مادام بواری میں رومانی تصوّرِ حیات کا مطالعہ حقیقت پسندانہ پس منظر میں کیا گیا ہے۔ اسی لیے ناول کا پس منظر، جو قصباتی فضا پر مشتمل ہے، اتنی اہمیت رکھتا ہے۔ فلابیر نے قصباتی فضا کو اپنی تمام بے رنگ کیفیات کے ساتھ ناول میں ابھارا ہے۔ یہ قصباتی فضا محض ناول کے پس منظر کا کام نہیں دیتی بلکہ ایک ایسی مرکزی اہمیت اختیار کر لیتی ہے کہ ناول مادام بواری اور قصباتی فضا دونوں میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ اور ایک دوسرے پر دونوں کے عمل اور ردّ عمل سے ناول کی حقیقی کہانی جنم لیتی ہے۔ ایک طرف مادام بواری کا رومانی ذہن اور دوسری طرف قصباتی زندگی کا بے رنگ ماحول۔ دونوں کے تصادم سے وہ کہانی منصۂ شہود پر آتی ہے جو آج بھی نہ جانے کہاں کہاں دُہرائی جا رہی ہے۔ آندرے سورولے نے مادام بواری کو UNIVERSAL TYPE غلط نہیں کہا۔

زندگی آج بھی انسانی خواہشوں کو پورا کرنے سے قاصر ہے۔ زندگی کی معمولی محرومیاں بھی رومانی رجائیت کو چند ہی دنوں میں ٹھیک کر دیتی ہیں اور زندگی کو بے کراں مسرتوں کا سرچشمہ سمجھنے والا رومانی انسان یا تو زندگی سے مفاہمت کر لیتا ہے یا اس سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جاتا ہے۔ ہماری آرزوئیں جب حقیقی زندگی میں تکمیل نہیں پاتیں تو خوابوں میں اپنی پیاس بجھاتی ہیں۔ بیداری کے خواب عہد حاضر کے انسانی شعور کا ایک اہم جزو ہیں۔ حقیقی زندگی کے مطالبات قبول کرنے کی صلاحیت ابھی بھی عام نہیں ہے۔ زندگی کے بے کیف تواتر سے تھک کر آج بھی ہم ہماری خواہشوں کی تکمیل رومانی آرزومندی اور بیداری کے خوابوں کے ذریعہ کرتے ہیں۔ رومانی انسان جو حقیقی دنیا سے بھاگ کر خوابوں کی سرزمینوں کی تلاش میں رہتا ہے۔ حقیقی دنیا سے ایک ایسا ٹکراؤ مول لیتا ہے جس کے نتائج کبھی خوشگوار ثابت نہیں ہوتے۔ وہ عورتیں نفسیاتی اعتبار سے مادام بواری سے کتنی مشابہت رکھتی ہیں جو کسی آدرشی نوجوان کو اپنا رفیق حیات بنانے کے خواب دیکھتی ہیں لیکن جن کی قسمت میں اسی عام کاروباری دنیا کے کسی عام شخص کے ساتھ زندگی بتانا لکھا ہوتا ہے۔ رومانی داستانوں یا فلم کے ہیرو کی حقیقی زندگی میں تلاش عبث ہے۔ ان رومانی نوجوانوں کی محرومیِ حیات کو محض اُن کی بدقسمتی پر محمول نہیں کیا جا سکتا۔ خود ان کی شخصیت میں ایسے کمزور پہلو ہوتے ہیں جو انھیں زندگی سے ایک خوشگوار آہنگ پیدا کرنے سے باز رکھتے ہیں۔ اس لیے مادام بواری کو محض ایک ایسی بدقسمت عورت کی داستان کہنا جو ایک پُرکشش شوہر چاہتی تھی لیکن بدقسمتی سے جسے صرف ایک ڈاکٹر ملا۔ جو ایک دل فریب عاشق چاہتی تھی لیکن بدقسمتی سے جسے پُرفریب عیار چاہنے والے ملے۔ اور اس طرح مادام بواری کی زندگی کو محض ناقابلِ یقین حادثات کا سلسلہ بتانا جیسا کہ سامرسٹ ماہم نے کیا ہے، مادام بواری کو سمجھنے کا کوئی بہتر طریقہ نہیں ہے۔ مادام بواری میں جو المیہ حزن پوشیدہ ہے اور ایما کے کردار میں جو ایک المیہ کردار کی جھلکیاں ملتی ہیں، انھیں اتنی آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس میں شک نہیں کہ ایما کے کردار میں اتنی گہرائی اور توانائی نہیں کہ وہ بڑا المیہ کردار بن سکے۔ لیکن ایما اتنی بے وقوف عورت بھی نہیں جس کی داستان ایک مظلوم عورت کی داستان بن جائے۔ ایما کی سب سے بڑی کمزوری اس کی رومانیت ہے۔ اس میں اتنی ذہنی پختگی اور اخلاقی توانائی نہیں ہے کہ وہ زندگی کے نشیب و فراز کو ہموار کر سکے۔ اس کے کردار میں وہ پختگی بھی نہیں ہے جو خیالی اور حقیقی دنیا میں توازن برقرار رکھ سکے۔ وہ بہت جلد سپر انداز ہو جاتی

ہے اور حالات کا بے قابو بہاؤ اُسے ایک بے بس تنکے کی طرح بہالے جاتا ہے۔ انہی وجوہات کی بنا پر وہ کوئی بڑا المیہ کردار نہیں بن سکی۔ المیہ کردار کی بہت تھوڑی جھلکیاں ہیں جو اس میں نظر آتی ہیں۔ محض خارجی حالات محض ایما کی رومانی طبیعت اُس کی تباہی کا سبب نہیں ہیں بلکہ دونوں کی پیکار اور آویزش المیہ صورتِ حال کی تشکیل کرتے ہیں۔ ایک غیر ہم آہنگ ماحول، جس سے ایما کو کوئی طبیعی مناسبت نہیں ہے اپنی تمام شدت کے ساتھ ایما کی رومانیت کو کچلنے کے لیے اُٹھتا ہے۔ یہ کہنا کہ ایما کی شکست محض رقت پیدا کرتی ہے زیادتی ہے وہ ایک شدید المیہ احساس کی تخلیق کرتی ہے۔

گوئٹے نے کلاسک کو صحت مند اور رومانٹک کو غیر صحت مند کہا ہے۔ کلاسک انسان کو اُس کی تمام کمزوریوں اور متضاد اور اکثر باہم برسرِ پیکار جبلتوں کے مجموعہ کے طور پر قبول کرتا ہے۔ چنانچہ جہاں رومانی زندگی کو جذباتی ہیجان کے بسر کرنے پر تیار ہو جاتا ہے۔ وہاں کلاسک زندگی میں تنظیم اور فکری سلیقہ مندی سے کام لیتا ہے۔ اسی لیے کلاسک حقیقتوں سے گریز نہیں کرتا بلکہ حقیقت میں معنویت تلاش کرنے کی جستجو کرتا ہے۔ مادام بواری سے ادب میں نو کلاسکی اقدار کا آغاز ہوتا ہے۔ ۱۸۵۶ء میں فرانسیسی عوام رومانیت سے بیزار ہو چکے تھے۔ وہ شہنشاہیت اور جمہوریت دونوں سے تھک چکے تھے۔ وہ غنائی ڈراموں، تاریخی داستانوں، پُر تکلف اندازِ بیان، نازک اور لطیف جذبات غرض یہ کہ رومانی ادب کی تمام تر اہتزازی کیفیات اور جمالیاتی روایات سے تنگ آچکے تھے۔ اگر یہ صحیح ہے کہ ایک بڑے فن پارہ کے طلوع کا موزوں وقت وہی ہوتا ہے جب ایک فرسودہ روایت دم توڑتی ہے اور اُسی کے بطن سے ایک زندہ روایت جنم لیتی ہے تو مادام بواری صحیح وقت پر لوگوں کے ہاتھوں میں پہنچی۔

رومانی تخیل کا حقیقی دُنیا میں جو عبرتناک انجام ہوتا ہے اس کی نقش کشی فلابیر نے بکمال فن کاری سے کی ہے۔ ایما کے رومانی خیالات کی تصویر کشی میں فلابیر نے ایسے حسیاتی پیکر تراشے ہیں اور اسلوبِ نگارش کے وہ نادر نمونے پیش کیے ہیں جن سے فرانسیسی ادب ابھی تک محروم تھا۔ شارل کی شادی کی پیش کش کو ایما یہ سمجھ کر قبول کر لیتی ہے کہ آخر کسی ڈاکٹر کی رفیقۂ حیات بننا، ان حالات میں کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ لیکن شارل کو تو فلابیر

نے اک بورژوازی ابتذال کی مجسم تصویر بنا کر پیش کیا ہے جس سے وہ زندگی بھر بیزار رہا۔ شارل ایک ناکام ڈاکٹر۔ غیر دلچسپ مصائب اور حماقت کی حد تک پہنچا ہوا سادہ لوح انسان ثابت ہوا۔ وہ خود تو خوش تھا کہ اسے ایک ہوشیار اور خوب صورت بیوی مل گئی لیکن ایما کا کیا۔؟ ایما تو شادی کے بعد ہی سمجھنے کی کوشش کرتی رہی کہ عشق، سرمستی کامرانی جیسے لفظ جو کتابوں میں اُسے نہایت حسین معلوم ہوتے تھے زندگی میں صحیح صحیح کیا معنی رکھتے ہیں۔ ایما نے عشق و محبت کے تصورات آخر رومانی کتابوں ہی سے لیے تھے "اِن ناولوں میں اول سے آخر تک بس عشق ہی عشق ہوتا تھا۔ عاشق۔ معشوقائیں۔ سنسان شہ نشینوں میں غش کھاتی ہوئی مظلوم دوشیزائیں۔ تاریک جنگل۔ دل کا درد۔ وعدے۔ سُبکیاں۔ آنسو اور بوسے۔ چاندنی میں چھوٹی چھوٹی کشتیاں۔ سایہ دار کنجوں میں بُلبلیں" ایما کی یہ نادانی تھی کہ رومانی کتابوں کی دنیاؤں کو اس نے حقیقی زندگی میں تلاش کرنے کی کوشش کی۔ شارل اُس کے خوابوں کو حقیقت میں نہ بدل سکا۔ ایما کی تشنۂ تکمیل خواہشیں رومان انگیز تصورات اور بیداری کے خوابوں میں بدل جاتی ہیں۔ حقیقت سے قدم آہستہ آہستہ اُکھڑنے لگتے ہیں اور اکتساب مسرت کے لیے تخیل پر زیادہ اعتماد کیا جانے لگتا ہے۔ "بعض اوقات وہ سوچا کرتی کہ بہرحال یہ میری زندگی کا سب سے مسرت انگیز زمانہ ہے۔ یعنی ماہِ عروسی۔ اس کی شیرینی سے پورا مزہ لینے کے لیے ضروری تھا کہ کسی طرح خوش آہنگ ناموں والی سرزمینوں کو اڑ چلیں۔ جہاں شادی کے بعد کے دن بڑی لطیف بیکاری میں گزرتے ہیں۔ بگھیوں میں نیلے ریشمی پردوں کے پیچھے بیٹھ کر ڈھلواں سڑکوں پر آہستہ آہستہ چڑھنا۔ کوچوان کا پہاڑوں میں گونجتا ہوا گیت، اور آبشاروں کی دبی دبی آواز سننا۔ سورج ڈوبنے کے وقت جھیلوں کے کنارے پر لیموں کے درختوں کی خوشبوئیں لدی ہوئی ہواؤں میں سانس لینا۔ اسے کچھ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ دنیا میں چند خاص خاص جگہیں ہیں۔ جہاں خوشی ملتی ہے جیسے کوئی پودا ایک خاص مٹی میں اُگتا ہے۔ کسی دوسری جگہ نہیں پنپ سکتا۔ ایسا کیوں نہیں ہو سکتا کہ وہ سوئٹزرلینڈ میں لکڑی کے مکانوں کے چھجوں پہ جھکی کھڑی ہو یا اسکاٹ لینڈ کی کسی جھونپڑی میں اپنی افسردگی کو دیوی بنا کر پوجے اور ساتھ میں اُس کا شوہر ہو جو لمبے لمبے دامنوں والا سیاہ مخملی کوٹ، پتلے پتلے جوتے۔ لمبا ہیٹ اور جھالردار کف اور

کا لر پہنتا ہو۔" ROMANTIC REVERIE کی اس سے بہتر مثال شاذ ہی ادب میں ملے۔

غرض ایما کی رومانی آرزو مندی اُسے روزانہ زندگی کے مطالبات کے لیے نا اہل بنا دیتی ہے۔ وہ شارل کی غیر دلچسپ مصاحبت اور قصباتی زندگی کی ویرانی سے بھاگ کر عشق و محبت کی رومانی چھاؤں میں کیف و انبساط کی جستجو کرتی ہے۔ اوڈولف کی بوالہوسی کے لیے ایما اچھا شکار ثابت ہوتی ہے۔ وہ اس کے ساتھ فرار ہونے کو بھی تیار ہے لیکن اوڈولف اُسے چھوڑ کر چل دیتا ہے۔ اوڈولف کی بے وفائی ایما کی زندگی کا ایک بحرانی حادثہ ثابت ہوتی ہے۔ ابھی تک تو ایما کو یقین تھا کہ رومانی عشق دنیا میں ممکن ہے لیکن اب اس یقین کی بنیادیں اُکھڑ جاتی ہیں۔ اور ایما جس کے لیے اب رومان ختم ہو چکا ہے اور جو حقیقت کا جامِ تلخ نوش کر چکی ہے، خود کو شہوانی لذات میں بھول جانے کی کوشش کرتی ہے۔ اور جنسی ہیجان اور جذبات کی شوریدہ سری کے ذریعہ حقیقت کی تلخی کو مٹانا چاہتی ہے۔ لیکن حقیقت کا آخری منتقمانہ حملہ ابھی باقی ہے۔ یہ حملہ سود خوار کے تمسک نامہ کے ہتھیار سے کیا جاتا ہے۔ شاید ایما کی رومانیت پر حقیقت کا یہ سب سے زہریلا وار ہے۔ محبت کے ہاتھوں نہیں بلکہ قرض خواہوں کے ہاتھوں وہ تنگ آکر زہر کھا لیتی ہے اور اُس کی پریشان زندگی کو بالآخر قرار نصیب ہو ہی جاتا ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ میکبتھ کی موت کی طرح ہم ایما کی موت پر بھی ایک غم ناک طمانیتِ قلب اور افسردہ سکون محسوس نہیں کرتے دونوں کی بے قرار زندگی موت کے بعد ہی سکون پاتی ہے۔

مارٹن ٹرنل نے ٹھیک کہا ہے کہ "فلابیر کے اہم کردار عموماً وہی لوگ ہیں جو اپنا رشتہ اُس جماعت سے توڑ بیٹھے ہیں جس میں وہ پیدا ہوئے ہیں۔ اور پھر ذاتی تعلقات کے ذریعہ اپنی زندگی کو از سرِ نو تعمیر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یکے بعد دیگرے یہ تعلقات ٹوٹ جاتے ہیں اور یہ اُکھڑے ہوئے کردار جو اسی دُنیا میں سانس لیتے ہیں جس میں ان کا کوئی حصہ نہیں ہے، ایک کربناک احساسِ علیحدگی میں مُبتلا ہو جاتے ہیں۔" مادام بواری بھی ایک پا بریدہ کردار ہے۔ خارجی حالات اور خوابوں کی دنیا کے درمیان جو خلیج حائل ہے مادام بواری اُسے پار نہیں کر سکی۔ سپاٹ زندگی کی ہولناک ویرانی سے بھاگ کر وہ شہوانی لذت کی بھول بھلیّوں میں گُم ہو جاتی ہے۔ شہوانی لذت بھی مقصود بالذات نہیں ایک ذریعۂ فرار ہے۔ وہ فطری طور پر بدچلن نہیں۔ اگر حالات سازگار

اور خوش گوار ہوتے تو شاید وہ کامیاب زندگی گزار سکتی۔ ایملی فیگٹ۔ آندرے موروا، سامرسٹ، ماہم نے اس امکان پر غور کیا ہے کہ ایما اگر ہومز کی رفیقۂ حیات بنتی تو شاید کامیاب زندگی گزار سکتی اور خود ہومز کے لیے بڑی مددگار ثابت ہوتی۔ لیکن فلابیر کے مقصد کے لیے کہانی کا یہ طریقہ کامیاب نہیں ہوسکتا تھا۔ وہ ایما کو بچانا چاہتا ہی نہیں تھا۔ اُس کی زندگی میں رومانیت ناکام ہوچکی تھی۔ وہ ایما کی زندگی میں بھی رومانیت کو شکست دینا چاہتا تھا۔

مادام بواری کے لیے نجات کے مختلف راستے بھی پیش کیے گئے ہیں۔ مثلاً یہ کہ اگر وہ کیتیرالاولاد ہوتی تو شاید مامتا کے تقاضے اس کے حقیقی زندگی سے مفاہمت کرنے پر مجبور کردیتے۔ آندرے مارواکا کہنا ہے کہ رومانی ذہن کی یہ بڑی کمزوری ہے کہ وہ غیر معمولی چیزوں کی تلاش کرتا ہے اور معمولی چیزوں میں اپنی دل چسپی کھو بیٹھتا ہے۔ معمولی لوگ غیر معمولی نہ سہی لیکن غیر دل چسپ نہیں ہیں۔ رومانی ذہن رومانی محبت کی تلاش میں انسانی محبت کو نظرانداز کرجاتا ہے۔ اگر ایما شارل کو ذرا بھی سمجھنے کی کوشش کرتی اگر وہ اس کے ساتھ اپنی زندگی کی محدود مسرتوں میں شریک ہونے کی کوشش کرتی، اور زندگی کی لامحدود مسرتوں کی تلاش صرف آرٹ کے میدان میں کرتی اور آرٹ کی دنیا کو حقیقی دنیا میں بدلنے کی کوشش نہ کرتی تو شاید اطمینان بخش زندگی گزار سکتی۔

کچھ بھی ہو زندگی سے مفاہمت اور زندگی کو حیاتیاتی عمل سمجھ کر قبول کرنا ضروری ہے لیکن انسان آرزوؤں ارمانوں اور خواہشوں کو ترک بھی نہیں کرسکتا۔ اس کی شخصیت کا کچھ کچھ عنصر تو ضرور رومانی رہتا ہے۔ لیکن اس سرد مہر دُنیا میں رومان کی شکست بھی ناگزیر ہے۔ انسان زیادہ سے زیادہ یہ کرسکتا ہے کہ شکستِ آرزو کے المیہ کو برداشت کرلے۔ آرزو کی موت کا غم زندگی کا بنیادی غم ہے۔ اور اس غم سے آج بھی انسان کو نجات نہ ملی۔ شاید مادام بواری کی غیر معمولی مقبولیت کی یہ بھی ایک وجہ ہے کہ اس میں ایک شہرِ آرزو کی ویراں سامانیوں کا عکس ہے۔ ممکن ہے ہر رومانی کا انجام مادام بواری کی طرح الم ناک نہ ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ زندگی سے فرار کے طریقے مادام بواری سے مختلف ہوں۔ لیکن زندگی سے فرار کی ضرورت آج بھی محسوس

کی جاتی ہے آرٹ، ادب، فلم، سیاست سب فرار کے ذریعہ بن سکتے ہیں۔ اور بنتے ہیں۔ ہمارا شعور زندگی کو آج بھی اثباتی طور پر قبول نہیں کر سکا۔ حقیقت اور رومان، شخصیت اور کائنات کا تصادم آج بھی موجود ہے۔ خواہشوں ارمانوں، آرزوؤں اور خوابوں کی دنیا اور حقیقی دنیا کے درمیان آج بھی ایک ناقابلِ عبور خلیج حائل ہے۔ زندگی میں ایک نئے توازن کی تلاش، ایک نئی معنویت کی جستجو ابھی ختم نہیں ہوئی۔ شاید اسی لیے آج بھی مادام بواری دنیا کی چند مقبول ترین کتابوں میں سے ہے اور ایما یقیناً ایک آفاقی کردار ہے۔ چاہے آپ اسے گنہگار کہیے، بے وفا کہیے، کم عقل کہیے، چاہے آپ اسے ہیروئن تسلیم کیجیے۔ بہر حال وہ ہے ضرور۔ ہر جگہ اور ہر وقت، وہ موجود رہی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں، مادام بواری عالم گیر ادب کے چند زندہ ترین کرداروں میں سے ہے۔

"تذکرۂ شوق"

اُردو کے اکثر تنقیدی مضامین میں یہ شکایت دیکھنے میں آتی ہے کہ فلاں فلاں شاعر یا ادیب اُردو کے نقادوں کی عدم توجہی کا شکار ہو گیا اور اُس کے شعری محاسن کما حقہٗ قارئین کے سامنے آنے نہ پائے، کبھی کبھی زیر لب یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ اگر یہی شاعر مغرب میں پیدا ہوا ہوتا تو نہ جانے کیا کیا قیامتیں ڈھاتا۔ نئے نقاد جب ایسے شاعر پر قلم اُٹھاتے ہیں جو اُن کی نظر میں اب تک قعر گمنامی میں پڑا ہوا تھا یا جس کے محاسن شعری سے پیشرو نقادوں نے کسی مصلحت یا تعصب کے زیرِ اثر اغماض برتا تھا تو نہ صرف یہ کہ تنقیدی جوش میں وہ اپنے پیش رو نقادوں کی اکثر معقول اور ثقہ رایوں کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں بلکہ شاعر کے محاسن کو نہایت مبالغہ آمیز ڈھنگ سے بیان کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ شاعر کی کمزوریوں اور لغزشوں اور اُس کے معائب سے دانستہ چشم پوشی کرتے ہیں اور اگر بادلِ ناخواستہ معائب کو زیرِ بحث لاتے بھی ہیں تو ایسے دبے ہوئے لہجہ میں گویا شاعر کی طرف سے معذرت پیش کر رہے ہوں۔ عطاء اللہ پالوی کی کتاب "تذکرۂ شوق" میں یہ باتیں خصوصیت سے زیادہ نمایاں نظر آتی ہیں۔

مرزا شوق لکھنوی اُردو کے اُن چند خوش قسمت شاعروں میں سے ہیں جن سے ادب کے قارئین اور نقادوں نے عدم توجہی نہیں برتی۔ گاہے ماہے ایسا ہوا ہے کہ حیادار جبینیں "بہارِ عشق" اور "فریبِ عشق" کے مطالعہ سے عرق آلود ضرور ہو گئیں اور اس طرح مرزا شوق کے ادبی مقام کے تعین میں اکثر نقادوں نے لغزشیں کیں اس کے باوجود یہ نہیں کہا جا سکتا

کہ انھیں شعوری طور پر نظر انداز کیا گیا۔ حالی سے لے کر عطا اللہ پالوی تک نقادوں کا ایک طویل سلسلہ ہے جنھوں نے اپنے اپنے نقطۂ نظر سے کلامِ شوق کے اہم عناصر کی چھان پھٹک کی ہے اور اس کے محاسن و معائب کی مختلف تنقیدی نظریوں کے تحت جانچ پڑتال کی ہے۔ حالی کے بعد اُردو ادب مختلف تغیرات سے گذرا۔ نقد و نظر کے بھی معیار بدلتے رہے۔ مرزا شوق پر جو کچھ لکھا گیا اس میں مختلف ادوار کے حاوی تنقیدی رجحانات کا پرتو صاف دکھائی دیتا ہے۔ جب ادبی رجحان سادگی، سلاست اور فطری پن کی طرف تھا اور طبیعت تصنع، غیر فطری تکلفات اور لفاظی سے اُچاٹ ہو گئی تھی تو شوق کی مثنویوں کو اُن کے اندازِ بیان کی بے ساختگی، سلاست اور روزمرّہ کی صفائی کی بنا پر قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا۔ جب میتھیو آرنلڈ کا یہ جُملہ ہر نقاد کے وردِ زبان ہوا کہ "ادب تنقیدِ حیات ہے"۔ تو شوق کے ہاں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں پائی گئی جن میں نقدِ حیات کے کچھ نہ کچھ عناصر ملتے ہوں۔ جب ادب سماجی زندگی کا عکس اور معاشرتی حالات کی پیداوار سمجھا جانے لگا تو پھر شوق کے ہاں بھی روحِ عصر کی جستجو ہونے لگی اور ان کی مثنویوں کو بھی لکھنؤ کی عیاشی، زوال پذیر اور اخلاق باختہ سوسائٹی کا مرقع تسلیم کیا جانے لگا۔ مثنویوں کے معائب کی تاویل سوسائٹی کی زبوں حالی کے ذریعہ کی جانے لگی، اور شاعر، شاعر کا شعور اور اس کی شعری صلاحیت کو صرف ایک دَور اور ایک مخصوص ماحول کی پیداوار کہہ کر اس کی کمزوریوں کی توجیہ کی گئی۔ جب آسکر وائلڈ اور پیٹر کا نام ذرا کچھ رومانی انداز میں چل نکلا اور ادب حُسنِ محض کی تلاش و پرستش کا ذریعہ سمجھا جانے لگا تو پھر ادب کے کندھوں سے اخلاق کا جُوا اُتار پھینکنے میں اردو نقادوں کو کچھ زیادہ تکلیف نہیں ہوئی۔ ادب سے اکتسابِ فیض کرتے ہوئے اب اخلاقی احتساب مانع نہیں تھا۔ لہٰذا اُن نقادوں پر جو شوق کی عُریانی سے شرمائے ہوئے یا گھبرائے ہوئے تھے، زیرِ لب مُسکرایا گیا اور مثنویاتِ شوق کو بطور فنی تخلیق اور جمالیاتی کارنامہ کے دیکھنے کی کوشش کی گئی اور اس طرح عریانی کا معاملہ جو شوق کے مداحوں اور معترضوں کے درمیان متنازع بنا ہوا تھا بیٹھے بٹھائے حل ہو گیا۔ فراق نے شہوانیات کو بھی جمالیاتی TOUCH دیا اور اس طرح مثنویاتِ شوق کے وہ اشعار جو اختلاط کے موقع پر کہے گئے ہیں، ایک نئی معنویت اختیار کر گئے۔ ترقی پسند تحریک نے ادب کے سماجی کردار اور اس کی مقصدیت اور افادیت،

پر زور دیا اور طبقاتی جدو جہد کو مختلف سماجی اور اخلاقی مسائل کی کسوٹی بنایا۔ چنانچہ سجاد ظہیر نے "زہرِ عشق" پر تنقید کرتے ہوئے بتایا کہ "زہرِ عشق میں ایک تو سماج کے رسوم اور تصورات کا تذکرہ ہے۔ دوسری طرف اس میں دو معمولی انسانوں کی سچی محبت کا بیان کیا گیا ہے۔ آخر میں ہمیں اِن دونوں سے ہمدردی اور جاگیری سماج کے ظالمانہ توانین اور رسوم سے نفرت ہوتی ہے۔"

ادب کے ان رُجحانات کا اثر ہمیں اِن تنقیدوں میں بھی نظر آتا ہے جو مثنوی پر بحیثیت ہیئت اور مواد کے کی گئی ہیں۔ مثنوی کی جامعیت اور وُسعت اور اس میں شعری امکانات کا کچھ ایسا اندازہ لگایا گیا ہے کہ اُردو کی کوئی مثنوی نقادوں کے اِس آدرش پر پوری نہیں اُترتی۔ مثنوی کی کہانی کو جدید افسانہ کے اصُول اور تکنیک پر جانچا گیا اور واقعات میں وہ ربط و ضبط تلاش کیا گیا جو صرف نثری کہانیوں کا حصّہ ہے۔ کرداروں کی اُٹھان اور نشوونما کو بھی اِس طرح بیان کیا گیا گویا وہ بیانیہ مثنوی کے کردار نہیں بلکہ ڈراموں اور ناولوں کے کردار ہیں۔ اِسی ضمن میں مثنوی گو شاعروں کا مغربی ڈرامہ نگاروں سے مقابلہ کر کے اپنے پندار کی تسکین بھی کرلی گئی۔ اس طرح مثنوی کے واقعات اور کرداروں میں وہ SYNTHESIS تلاش کرنے کی کوشش کی گئی جس کا ادراک خود صاحبِ مثنوی کو حاصل نہیں تھا۔

اب مَیں یہاں یہ نہیں کہوں گا کہ غرض جتنے مُنھ اتنی باتیں۔ یہ بات بھی نہیں کہ تمام نقادوں کے خیالات غلط اور باہم متصادم اور متنازع ہیں۔ کچھ نہ کچھ صداقت ہر نقاد کے یہاں مل ہی جائے گی۔ جو کمی کسی ایک نقاد میں ہے وہ کسی دوسرے نقاد سے پوری ہو جاتی ہے اور اس طرح تنقید بحیثیت مجموعی اختلافات کو اپنے دامن میں لیے تکمیل کی طرف قدم بڑھاتی ہے۔ پھر بھی تنقید کے کچھ ایسے پہلو رہ جاتے ہیں جن میں فکری ہم آہنگی پیدا کرنا دشوار ہے۔ حالی۔ عبدالحق۔ عبدالماجد دریابادی۔ نیاز فتح پوری۔ جوش۔ فراق۔ مجنوں گورکھپوری۔ احسن لکھنوی۔ خواجہ احمد فاروقی۔ آلِ احمد سرور۔ عشرت رحمانی۔ سجاد ظہیر وغیرہ اُن نقادوں میں جنھوں نے شوق پر قلم اُٹھایا ہے خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔ یہ نقاد ادب اور تنقید کے مختلف مدرسہ ہائے فکر سے تعلق رکھتے ہیں اور جہاں وہ اکثر نکات پر متفق الرائے ہیں وہیں ان میں بعض اہم مسائل پر بنیادی اختلافات بھی ہیں۔ مرزا شوق پر لکھتے ہوئے جہاں اِن نقادوں کے خیالات و افکار سے

استفادہ ضروری ہے اس سے کہیں زیادہ ضروری امر یہ ہے کہ نقاد زندگی اور ادب کے بارے میں خود اپنا ایک نقطۂ نظر رکھتا ہو جو ان دونوں کے گہرے مطالعہ اور ٹھوس فکری بنیادوں پر مبنی ہو۔ تب ہی جا کر تنقید میں ایک مجتہدانہ شان پیدا ہوگی ورنہ جیسا کہ "تذکرۂ ترقی" کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے اس کی تنقید پیش رو نقادوں کی صدائے بازگشت بن کر رہ جائے گی۔

ایک اچھی کتاب کے لیے حسنِ صورت کے ساتھ ساتھ حسنِ تناسب کا ہونا بہت ضروری ہے۔ اگر نفسِ مضمون سے بھٹک کر غیر متعلق موضوعات پر طول بیانی سے کام لیا جاتا ہے تو کتاب کی ترتیب میں ایک بے سلیقگی کا احساس ہوتا ہے مثلاً عشرت رحمانی کی کتاب زہرِ عشق کو دیکھیے جس کے اکثر صفحات محض بھرتی کے ہیں۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ شوق یا مومن کی مثنویوں پر لکھتے وقت مثنوی کی تعریف مثنوی کا آغاز فارسی اور اردو زبان میں مثنوی کے تدریجی ارتقا کی اجمالی تاریخ وغیرہ کو بیان کیا جائے۔ نقاد نفسِ مضمون کے پیشِ نظر مثنوی کے اس پس منظر سے حسبِ ضرورت کام لے سکتا ہے۔ تقابلی مطالعہ کے دوران میں وہ دوسرے مثنوی گو شعرا پر بھی خیال آرائی کر سکتا ہے۔ لیکن یہ تصور کر لینا کہ شوق پر اس وقت تک کیسے لکھا جا سکتا ہے جب تک اردو، اور فارسی مثنوی کا اجمالی خاکہ بھی چسپاں نہ کیا جائے نقاد کی محض سادہ لوحی ہے۔ یہ کام کالج کے پروفیسروں کا ہے۔

عطا اللہ پالوی نے ایسی تو غلطی نہیں کی جیسی کہ عشرت رحمانی نے کی ہے لیکن DIGRES-SIONS ان کے یہاں بھی بہت ملتے ہیں۔ دور دراز کے حوالے اور طویل اقتباسات سے اُن کی کتاب بھری پڑی ہے۔ حوالوں اور اقتباسات کے سلسلے میں بھی اکثر تو یہی دیکھنے میں آتا ہے کہ نقاد متن کا خیال کم اور اپنے مطالعہ کی نمائش کا خیال زیادہ رکھتا ہے، یہاں اُن بلند بانگ نقادوں کا تو میں ذکر ہی نہیں کرتا جن کی ادبی شہرت ہی جا و بیجا مغربی مصنفوں کے نام گنانے۔ غیر متعلق اور بے ربط حوالے دینے اور نہایت بزرگانہ اور خطیبانہ لب و لہجہ میں سطحی اور عامیانہ خیالات پیش کرنے پر قائم ہے۔ وہ جو نسبتاً زیادہ پڑھے لکھے لوگ ہیں ان کے یہاں بھی یہ عیب عام ہے۔ عطا اللہ پالوی کے یہاں بھی ولیم جیمس۔ شلر۔ آسکر وائلڈ۔ برگساں

بیری لوئی۔ رینالڈس۔ موپاساں۔ امراءالقیس۔ ابونواس۔ ترجمان القرآن۔ نگار۔ مدینہ۔ بجنور۔ وغیرہ قسم کی بے شمار تصانیف اور مصنفوں کے حوالے اور اقتباسات نظر پڑتے ہیں۔ ان اقتباسات کی نوعیت بھی استدلالی کم اور استفادی زیادہ ہے۔ جدید تنقید اس طرح پرانی تنقید سے آگے نہیں بڑھتی جہاں کسی چیز کو جائز ناجائز ثابت کرنے کے لیے اساتذہ کے کلام سے اسناد پیش کی جاتی تھیں۔ کسی ایک ہی موضوع پر مختلف اصحاب کے خیالات و آرا کا اجتماع فکری وحدت کو مجروح اور تسلسل خیال کو شکستہ کرتا ہے۔ اور پڑھنے والا کسی خوشگوار نتیجہ پر نہیں پہنچ سکتا۔

شوق کے حالاتِ زندگی کے متعلق ہمیں زیادہ واقفیت نہیں ہے۔ پرانے تذکروں میں اُن کا جو کچھ بھی ذکر آیا ہے ان میں ناصر لکھنوی کا تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا ۱۸۴۶ء، محسن لکھنوی کا سراپا سخن ۱۸۶۲ء اور نساخ کا تذکرۂ سخن شعرا ۱۸۶۴ء خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ بعد کے مصنفوں کے بھی یہی ماخذ ہیں۔ عطا اللہ پالوی کے پیش رو اہلِ قلم نے شوق کے جو حالات مدوّن کیے تھے عطا اللہ پالوی کسی نئی تحقیق کے ذریعہ ان میں کوئی معتدبہ اضافہ نہیں کرسکے۔ شوق کی زندگی اور شخصیت کے متعلق جو معلومات تذکروں اور اُن کے نواسے احسن لکھنوی کے ذریعہ ہم تک پہنچی ہیں۔ وہ اس قدر مختصر اور سطحی ہیں کہ ان کی روشنی میں شوق کی شخصیت، اُن کے مزاج اور رنگِ طبیعت، اُن کے شعور اور علمی مشاغل کے متعلق کوئی دھندلا سا خاکہ بھی تشکیل نہیں کرسکتے۔ عطا اللہ پالوی نے شوق کے حالات کا جو تذکرہ کیا ہے وہ کافی تشنہ ہے۔ لیکن اس سے زیادہ کر بھی کیا سکتے تھے۔ جو کچھ بھی مواد دستیاب ہوا اُسے وہ تصرف میں لائے۔ شوق کی شخصیت کے متعلق نقادوں میں اختلاف رائے موجود ہے۔ نقادوں کا ایک گروہ اُن کی مثنویات کے پیشِ نظر ان کے اخلاق کردار کے متعلق کچھ زیادہ پسندیدہ رائے نہیں رکھتا۔ دوسرا گروہ جس میں عطا اللہ پالوی بھی شامل ہیں، شوق کو منفرداً خوش اخلاق، شریف النفس، غیرت مند اور بلندیٔ کردار کا حامل گردانتا ہے۔ احسن لکھنوی نے شوق کو خوش باش، عیش پسند اور رنگین مزاج کہا ہے۔ لکھنؤ کے دورِ انحطاط میں اخلاق و معاشرت کی جو حالت تھی اُس کے پیشِ نظر نواب مرزا کا رنگین مزاج اور عیش پسند ہونا ناقابلِ یقین بات نہیں۔ پھر شوق کی مثنویوں کے عام انداز سے بھی ان کی رنگینیٔ طبع اور نظر بازی کی تصدیق ہوتی ہے۔ فریبِ عشق کے ان اشعار کو آسانی سے نظرانداز نہیں کیا جاسکتا:

اے لو، مَیں بھی کہوں سبب کیا ہے | ارے تُو ہی نواب مرزا ہے
اک مرشد ہو تم قصور معاف | سُن چکی ہوں تمھارے مَیں اوصاف
بے وفائی میں، دِل جلانے میں | تُو تو مشہور ہے زمانے میں
پھنس کے چھوٹا نہ دام سے تیرے | لوگ ڈرتے ہیں نام سے تیرے
سچ بتا کیا تُو قہر کرتا ہے | جس کو سُنتی ہوں تجھ پہ مرتا ہے
سب حسیں ظلم تیرے سہتے ہیں | جادوگر لوگ تجھ کو کہتے ہیں

دوسرے تاریخی شواہد کی عدم موجودگی میں شوق کو با اخلاق اور شریف انسان ثابت کرنے کے لیے صرف ایک ہی حربے سے کام لیا جا سکتا ہے اور وہ یہ کہ ان کی مثنویاں کو آپ بیتی تسلیم نہ کیا جائے۔ چنانچہ عطاءاللہ پالوی نے ادب اور آرٹ کی معروضیت کا سہارا لیا ہے کہ فن کے ذریعے فن کار کی شخصیت اور کردار کا ہیولا بنانا غیر مناسب بات ہے، ورنہ حافظ و خیام شرابی اور سعدی و جامی امرد پرست ثابت ہوں گے۔ فی الحقیقت عطاءاللہ پالوی کو عالمِ آخروی میں شوق کی نجات کی اتنی فکر ہے کہ وہ یہ دعا کیے بغیر بھی نہیں رہ سکتے کہ "اگر شوق کے دہن پر کوئی چھینٹ پڑ بھی گئی ہو تو بھی خدائے ستار سے اُمید ہے کہ وہ شوق کی مغفرت فرمائے گا کیوں کہ اُس نے کافروں تک کو نا اُمید ہو جانے سے منع کیا ہے اور شوق تو نام ہی کا سہی مگر پھر بھی مسلمان تھا۔"

فن کی معروضیت تسلیم لیکن فن کا ایک یہ بھی تو تصور ہے کہ فن سے فن کار کی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ خصوصاً شاعری میں تو شاعر کی شخصیت بھرپور طریقہ پر اظہار پاتی ہے۔ میر، مومن اور شوق کی مثنویات میں اُن کی شخصیت کا خاکہ PROJECTION صاف دکھائی دیتا ہے۔ میر کی طبیعت کا گداز اور مزاج کی متانت۔ مومن کی عشق بازی اور شوق کی رنگین مزاجی اور حُسن پرستی ان کی شخصیت کے ایسے عناصر ہیں جو اُن کی مثنویوں میں صاف جھلکتے ہیں۔ حالی کو بھی اس امر کا ہلکا سا احساس تھا۔ جبھی تو اُنھوں نے شوق کی مثنویوں کو بوالہوسی اور کام جوئی کی سرگزشت کہا تھا۔ مجنوں گورکھپوری نے حالی کے اس خیال کی اگر تائید نہیں کی تو اس کی تردید کی ہمت بھی نہ کر سکے۔ اپنی پسندیدہ شخصیت کو تمام عیوب سے پاک اعلیٰ اخلاقی معیار کا حامل دیکھنے کا جذبہ ہے تو قابلِ احترام لیکن اس سے بھی زیادہ قابلِ تعریف وہ جذبہ ہے جو حقیقت پسندی پر مبنی

بزادر انسان میں آدرشی خوبیاں تلاش کرنے کے بجائے اسے اُس کی تمام کمزوریوں اور کوتاہیوں کے ساتھ قبول کرے۔

پھر ایک تناقض عطا اللہ پالوی میں یہ نظر آتا ہے کہ ایک طرف تو وہ شوق کو اُن آلودگیوں سے پاک بتانا چاہتے ہیں جن کا ذکر اُن کی مثنویوں میں ملتا ہے اور آرٹ کی معروضیت کا سہارا لے کر شوق کی شخصیت کو اُن کی شاعری سے علیحدہ رکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن دوسری طرف "مثنویاتِ شوق" کا ہیرو کے عنوان سے انھوں نے جو باب قلم بند کیا ہے اُس کا نچوڑ یہ ہے کہ مثنویات کے ہیرو خود شوق ہیں اور انھوں نے اپنے ہی تجربات اور مشاہدات کو طشت از بام کیا ہے۔ وہ اس بات کو کہ شوق نے آپ بیتی سُنائی ہے اور اپنی کہانیوں کی بنیاد فرضی قصوں کے بجائے خود اپنے تجربات پر رکھی ہے شوق کے عظیم المرتبت آرٹسٹ ہونے کی دلیل میں پیش کرتے ہیں۔ جب شوق نے آپ بیتی ہی سُنائی ہے تو پھر اُن کی مثنویوں سے ان کے کردار کی تعمیر کیوں نہ کی جائے اور شاعر کو اس کی شاعری سے علیحدہ کر کے کیوں دیکھا جائے۔ پھر ابونواس اور ہارون الرشید کا جو واقعہ موصوف نے اس امر کے ثبوت میں بیان کیا ہے کہ شاعر کے شاعرانہ خیالات کا اُس کے صحیح معتقدات سے کچھ تعلق نہیں اور قرآن شریف کی اس آیت کا جو ابونواس دلیل کے طور پر پیش کرتا ہے کہ۔" وہ (شاعر) زبان سے ایسی باتیں کہا کرتے ہیں جن کو وہ کرتے نہیں ہیں" کا کیا مطلب رہ جاتا ہے۔ یہ فکری تناقض جو اُن کی کتاب میں جگہ جگہ پایا جاتا ہے محض اس لیے ہے کہ عطا اللہ پالوی کا ذہن ادب اور زندگی کے چند بُنیادی مسائل پر صاف نہیں ہے۔ وہ ہر اُس تنقیدی نظریہ سے کام نکالنے کی کوشش کرتے ہیں جس سے فوری طور پر کوئی کام نکل سکتا ہو۔ خود اس نظریہ کو اصولِ نقد پر پرکھنے کی کوشش نہیں کرتے۔

شوق کی شخصیت کا پیکر اگر اُن کے ماحول، طبقاتی اور خاندانی پس منظر اور ان کی مثنویوں کی روشنی میں تیار کیا جائے تو وہ ایک ایسے انسان نظر آتے ہیں جنھوں نے ایامِ جوانی میں کافی گُل کھلائے تھے۔ وہ ایک یار باش۔ بذلہ سنج۔ رنگین مزاج حُسن پرست۔ نظرباز اور کامیاب عاشق نظر آتے ہیں۔ رزم گاہِ محبت میں انھیں جو ظفرمندیاں حاصل ہوئیں، انھیں وہ جیسا کہ ایک کامیاب نظرباز کا شیوہ ہوتا ہے، بڑے چاؤ سے نہایت فخریہ انداز میں بیان کرتے ہیں "فریبِ

عشق" اور" بہارِ عشق" کے مطالعہ سے ہی محسوس ہوتا ہے کہ کوئی نظر مند عاشق مملکت حسن میں اپنی فتوحات کو بیان کر رہا ہے۔ یہ نہیں کہ اس کا دل رحم، ہمدردی اور انسانی محبت کے جذبات سے بالکل خالی ہے۔ لیکن وہ اتنا حساس بھی نہیں کہ کوئی المیہ کوئی جاں گداز سانحہ اُس کی شخصیت میں کوئی اخلاقی انقلاب اور بنیادی تبدیلی پیدا کر سکے۔ اگر محبوبہ غم ہجر کی تاب نہ لاکر داغِ مفارقت دے گئی تو ماضی کی بہت سی خوشگوار یادوں میں ایک المناک یاد کا اضافہ ہو گیا البتہ "زہرِ عشق" کا شاعر نسبتاً زیادہ پختہ شعور اور بلند اخلاقی قدروں کا حامل ہے۔ عطا اللہ پالوی کا یہ خیال قابلِ یقین ہے کہ تقدیم و تاخیر کے لحاظ سے "فریبِ عشق" مرزا شوق کی پہلی مثنوی "بہارِ عشق" دوسری اور "زہرِ عشق" اُن کی آخری اور کہن سالگی کی تصنیف ہے، "لذتِ عشق" جو مرزا شوق سے منسوب چلی آتی ہے وہ فی الحقیقت آغا حسن المتخلص بہ نظم مجو شوق کے بھانجے تھے، کی نتیجۂ فکر ہے۔ عطا اللہ پالوی نے شوق کی عام خصوصیات کے پیشِ نظر "لذتِ عشق" پر کافی بحث کی ہے اور نہایت مدلل پیرایہ میں اسے شوق کی تخلیقات کی فہرست سے خارج کیا ہے۔ انھوں نے احسن لکھنوی کے اس خیال کو بھی غلط ٹھہرایا ہے کہ شوق نے قیصر باغ کی تعریف میں کوئی مثنوی لکھی تھی۔ عبدالماجد دریا آبادی تو "فریبِ عشق" کو بھی شوق کی مثنوی تسلیم کرنے سے احتراز کرتے ہیں۔ لیکن مجنوں گورکھپوری اور عطا اللہ پالوی کا خیال ہے کہ گو "فریبِ عشق" کی زبان اتنی پختہ نہیں جتنی کہ "زہرِ عشق" کی زبان ہے پھر بھی اُس کا عام اندازِ اُسے شوق ہی کے زورِ قلم کا نتیجہ بتاتا ہے۔ "فریبِ عشق" اور "زہرِ عشق" کی مماثلت ظاہر کرنے کے لیے مجنوں نے دونوں مثنویوں کے دو مماثل اشعار پیش کیے تھے۔ عطا اللہ پالوی نے تلاش و جستجو کے بعد اور بھی زیادہ ہم زبان اشعار پیش کیے ہیں۔ یہاں پر ایک سخن گسترانہ بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ زبان، اندازِ بیان اور محاورے کی یکسانیت اور مماثلت کے پیشِ نظر کسی ایک شاعر پر دوسرے شاعر کے اثرات (INFLUENCE) کے متعلق جو نتائج استنباط کیے جاتے ہیں وہ کہاں تک قابلِ تسلیم ہو سکتے ہیں۔ کیا محض اندازِ بیان کی مماثلت اس بات کی دلیل ہو سکتی ہے کہ شاعر نے توارد کیا ہے یا رنگ اُڑانے کی کوشش کی ہے۔ ہماری شاعری ویسے بھی اندازِ بیان اور موضوعِ سخن دونوں اعتبار سے محدود رہی ہے اس لیے یہ کوئی تعجب خیز بات نہیں کہ اظہارِ بیان کے مختلف عناصر مختلف شعرا کے درمیان مشترک ہوں۔

پھر ہم اندازِ بیان کو شعری تجربے سے علیحدہ کر کے دیکھنے کے عادی ہیں، حالانکہ مڈلٹن مری نے اندازِ بیان پر جو بصیرت افروز مقالہ لکھا ہے اُس میں شعری تجربہ کو بنیادی اہمیت دی ہے اور بتایا ہے کہ شعری تجربہ ہی اندازِ بیان کی نوعیت اور شکل متعین کرتا ہے۔ عطا اللہ پالوی نے شوق کی مثنویوں میں سے کثیر التعداد اشعار نقل کیے ہیں جن کی زبان کی مماثلت سے اُنھوں نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ دونوں مثنویاں ایک ہی شاعر کی تخلیق ہیں۔ ان میں سے میں صرف چار اشعار نیچے نقل کرتا ہوں۔

فریبِ عشق	زہرِ عشق
۱۔ جھٹ پٹے میں کہیں نکلتے ہیں بیٹھو بھی دونوں وقت ملتے ہیں	۱۔ گیسو رُخ پر ہوا سے ہلتے ہیں چلیے اب دونوں وقت ملتے ہیں
۲۔ کھینچ لائے گی تیرے گھر ہم کو تھی نہ قسمت سے یہ خبر ہم کو	۲۔ یوں ستاؤ گے جان کر ہم کو تھی نہ اس روز کی خبر ہم کو
۳۔ گھر نہ جاؤں گی کبریا کی قسم یہیں رہ جاؤں گی خدا کی قسم	۳۔ جان دے دوں گی تم جو کھاکے سم میں بھی مر جاؤں گا خدا کی قسم
۴۔ نہ کہ یہ معرکہ معاذ اللہ طوطے ہاتھوں کے اُڑ گئے واللہ	۴۔ یوں تو گذری تھی دو پہر روتے اور ہاتھوں کے اُڑ گئے طوطے

اِن تمام اشعار میں کوئی فطری مماثلت نہیں۔ اگر مماثلت ہے تو ایسے محاوروں کی جو عام طور پر مروّج ہیں اور کسی ایک شاعر کے طرزِ سخن کی امتیازی خصوصیت کے حامل نہیں۔ دونوں وقت ملنا۔ خبر ہونا۔ ہاتھوں کے طوطے اُڑنا وغیرہ محاورے ہیں اور کسی شاعر کی اختراع کی ہوئی تراکیب نہیں جو اُس کے طرزِ سخن کی انفرادیت کو آشکار کریں۔ جہاں تک شعری تجربہ۔ واقعہ اور صورتِ حال کا تعلق ہے آپ دیکھیں گے کہ کوئی بھی دو شعر کوئی حقیقی مناسبت نہیں رکھتے۔ ہر شعر کی صورتِ حال علیحدہ ہے۔ ہر شعر کی شعری کیفیت اور لب و لہجہ مختلف ہے۔ میری سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ خدا کی قسم جیسے عام مروّج الفاظ کو قدرِ مشترک بنا کر کس طرح دو اشعار کے طرزِ سخن

کو مشابہ بتایا جا سکتا ہے۔ مثنویاتِ شوق کے ماخذات کے سلسلہ میں بھی جو دلائل پیش کیے جاتے ہیں وہ بھی اکثر اندازِ بیان ہی کی مماثلت سے تعلق رکھتے ہیں لیکن اس موضوع پر کچھ مفصل گفتگو کی ضرورت ہے۔

مثنویاتِ شوق کے ماخذات کا جھگڑا فی الحقیقت حالی سے شروع ہوتا ہے جنھوں نے شوق کے اندازِ بیان کے نکھار کو دیکھ کر اس امر کی تحقیق شروع کی کہ دبستانِ لکھنؤ کے شاعر کو ایسی صاف ستھری صنائع بدائع اور تکلفات سے پاک زبان، جو کہ دہلوی شعرا کا طرۂ امتیاز ہے، لکھنے کی ترغیب کہاں سے اور کیسے ہوئی۔ حالی کو میر اثر کی مثنوی "خواب وخیال" اور شوق کی مثنوی "بہارِ عشق" میں چند اشعار، جو کہ اختلاط کے موقع پر قلم بند کیے گئے تھے، کی مشابہت دیکھ کر خیال گذرا کہ ہو نہ ہو شوق نے میر اثر ہی سے اکتسابِ فیض کیا ہے۔ حالی کے اس خیال کی تردید و تائید میں بعد میں بہت کچھ لکھا گیا اور دہلی اور لکھنؤ اسکول کے درمیان جو متنازعہ فیہ مسائل تھے اُن میں ایک کا اور اضافہ ہو گیا۔ حالی کی تردید میں یہ کہا گیا کہ شوق سے پہلے بھی لکھنؤ میں ایسی مثنویاں ملتی ہیں جو اندازِ بیان کی شگفتگی کے لحاظ سے شوق کا نمونہ بن سکتی تھیں۔ چنانچہ خواجہ احمد فاروقی نے واجد علی شاہ اختر کی مثنوی "بحرِ اُلفت" اور بادشاہ محل کی "مثنوی عالم" کی مثال پیش کی جو زبان و بیان کے لحاظ سے بقول اُنھیں کے "خواب وخیال" سے بدرجہا بہتر ہیں۔ اس کے برخلاف مولوی عبدالحق اور مجنوں گورکھپوری حالی کے ہم نوا ہیں اور مؤخر الذکر نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ مرزا شوق کی ہر مثنوی میں "خواب وخیال" کے عناصر موجود ہیں۔ اور سراپا اور اختلاط کے اشعار دونوں مثنویوں میں حرف بہ حرف ملتے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری کی رائے یقیناً مبالغہ آمیز ہے۔ اور جیسا کہ عطا اللہ پالوی نے بتایا ہے کہ شوق کے یہاں نہ تو سراپا کی وہ اہمیت ہے جو "خواب وخیال" میں ہے نہ ہی دونوں کے اشعار میں کوئی اہم مناسبت تلاش کی جا سکتی ہے۔ اُن کا یہ خیال بھی نہایت معقول ہے کہ محض دو چار اشعار کی مماثلت یا موضوع کی یکسانیت اس بات کی دلیل نہیں بن سکتی کہ مثنوی ماخوذ ہے یا شوق نے کسی دوسرے شاعر سے توارد کیا ہے۔ اُنھوں نے میر تقی میر، میر اثر اور مومن کے ملتے جلتے اشعار کو بنیاد بنا کر یہ استدلال کیا ہے کہ اس طرح تو ہر شاعر پر یہ الزام آتا ہے کہ اُس نے دوسرے شاعر سے توارد کیا ہے۔ طوالت

کے خوف سے میں ان اشعار کو نقل نہیں کرتا لیکن غائر نظر سے مطالعہ کے بعد یہی محسوس ہوتا ہے کہ ان تمام اشعار کی مماثلت بھی محض سطحی اور زبان اور انداز بیان تک محدود ہے۔
توارد۔ استفادہ اور ماخذات کی بحث اسی طرح پیچیدہ ہوتی گئی ہے اور مختلف شعرا کی مثنویوں سے مشابہ اشعار تلاش کیے جاتے رہے ہیں۔ میر۔ میراثر۔ واجد علی شاہ۔ بادشاہ بیگم۔ مومن اور شوق کے مماثل اشعار کی بنیاد پر مختلف قیاسات کیے جاتے رہے ہیں۔ عطاء اللہ پالوی نے شوق اور مومن کے مماثل اشعار کی بنا پر یہ نیا نظریہ پیش کیا ہے کہ شوق کا ماخذ مومن ہے۔ لیکن اخیر میں انھوں نے زیر لب یہ بھی کہہ دیا ہے کہ ممکن ہے خود مومن کا ماخذ اثر ہوں۔ غرضیکہ ماخذات کی بحث یوں ہی الجھتی رہی ہے اور کوئی نتیجہ خیز صورت اختیار نہیں کر پاتی۔ یہ بھی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ شوق کے زیر مطالعہ کسی ایک شاعر کے بجائے اکثر اُن شعرا کا کلام رہا ہوگا جن کا نام استفادہ کے سلسلے میں لیا جاتا ہے اور جب خود انھوں نے طبع آزمائی کی تو شعوری یا غیر شعوری طور پر جہاں جہاں سے مناسب معلوم ہوا اکتساب کیا۔ خواجہ احمد فاروقی کا یہ خیال نہایت بصیرت افروز ہے کہ جو کچھ توارد ہوا ہے اُس کی بڑی وجہ مختلف اصنافِ سخن کی جامد روایات ہیں جن کی تقلید یا جن سے سبقت لے جانے کا خیال ہر شاعر کے دل میں پیدا ہوتا تھا۔

شوق کی مثنویوں کے ماخذات پر بحث ہم اس طرح کرتے ہیں جس طرح شیکسپیئر کے ڈراموں کے ماخذات پر بحث کی گئی ہے۔ شوق کی مثنویاں اپنی تمام تر خوبیوں کے باوجود۔ کہانی۔ فن۔ حسنِ تعمیر۔ کردار نگاری وغیرہ کے لحاظ سے اپنے موضوع پر کچھ اتنی غیر معمولی اور مجتہدانہ نہیں ہیں کہ انھیں کسی جینیئس (GENIUS) کی عہد آفریں تخلیقات کا ہم مرتبہ تصور کیا جائے۔ شیکسپیئر (یا کسی اور عظیم فن کار) کے ماخذات کے سلسلے میں ہمیشہ یہ دیکھا جاتا ہے کہ واقعات، پلاٹ، کردار، کہانی اور کہانی کے دوسرے لوازمات جو اس نے مختلف مقامات سے حاصل کیے اُن میں خود اس کے مادۂ اختراعی۔ قوتِ تخیل اور تخلیقی صلاحیت نے کیا کیا اہم اور بنیادی اضافے کیے۔ مثلاً پلوتارک کے یہاں شخصیات کے جو دھندلے خطوط تھے وہ شیکسپیئر کے اعجازِ فن سے متحرک کردار بن گئے اور تاریخی واقعات زندگی کے اہم تجربات میں تبدیل ہوگئے۔ شوق کے یہاں کوئی ایسا

STROKE OF GENIUS یا فنی اعجاز نہیں ملتا۔ انھوں نے دوسرے شاعروں سے جو کچھ اخذ و استفادہ کیا اس میں انھوں نے کوئی اہم تبدیلی نہیں کی اور نہ ہی اس سے ان کے فن میں کوئی اہم بنیادی تبدیلی رونما ہوئی۔ شعری تجربات۔ نفسیاتی تجزیہ۔ جذبات نگاری کردار نگاری۔ اور تخیلی اُڑان کے لحاظ سے وہ دوسرے مثنوی گو شعرا سے بنیادی طور پر مختلف یا ممتاز نہیں ہیں۔ اندازِ بیان کی شگفتگی۔ زبان کا رچاؤ۔ محاورات کی چستی اور الفاظ کے دروبست میں ان کی انفرادیت جھلکتی ہے۔ ماخذات کی بحث اسی حد تک سود مند ثابت ہو سکتی ہے جہاں تک وہ اس انفرادیت کے نقوش اُجاگر کرنے میں معاون ثابت ہو۔

تاریخی اعتبار سے ہمیں کوئی ثبوت ایسا نہیں ملتا جو کسی ماخذ کو شوق کا حقیقی ماخذ ثابت کر سکے۔ نہ تو شوق نے اپنی کسی مثنوی میں کسی شاعر کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے اور نہ کسی دوسری تحریر سے ان کا کسی شاعر کے زیرِ بارِ احسان ہونا ثابت ہوتا ہے۔ نہ تو ایسے ہم عصر شواہد ملتے ہیں جن سے شوق کے استفادہ کا حال معلوم ہو نہ کوئی ایسی GENUINE مشابہت مثنویوں میں نظر آتی ہے جس پر معقول قیاس آرائی کی جا سکے۔ لہٰذا نقاد بیچارہ تنکوں کے سہارے تیرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ عطا اللہ پالوی نے مومن کو شوق کا ماخذ ثابت کرنے کے سلسلے میں جہاں اور دلائل سے کام لیا ہے وہاں یہ بھی استدلال کیا ہے کہ شوق اور مومن دونوں پٹھان تھے اور پیشہ کے لحاظ سے حکیم تھے لہٰذا شوق کا مومن کی جانب ملتفت ہونا ناقابلِ یقین نہیں ہے۔

شوق کے اشعار کی عریانی پر مختلف نقادوں نے الگ الگ زاویہ ہائے نظر سے لکھا ہے۔ ان سب کا جائزہ عطا اللہ پالوی نے نہایت جامعیت سے لیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شوق کے ساتھ ہمارے اکثر نقادوں نے زیادتی ضرور کی ہے اور چند عریاں اشعار کی بنا پر انھیں مطعون و مردود ٹھہرایا ہے۔ اس کا ردِ عمل عطا اللہ پالوی میں اس طرح آیا ہے کہ وہ شوق کے کلام میں عریاں اشعار کے وجود ہی کا سرے سے انکار کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ شوق کی وکالت کرتے وقت وہ سعدی اور نظامی۔ شیکسپیئر اور ملٹن تک کا خیال نہیں کرتے۔ حفظِ مراتب کو اس طرح نظر انداز کر جانا تنقیدی توازن کی عدم موجودگی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جہاں تک اثر اور مومن کا تعلق ہے اُن کے اعتراضات بالکل ٹھیک ہیں۔ میر اثر کی "خواب و خیال" کے سراپا اور

اختلاط کے موقعہ کے اشعار سے چشم پوشی نہیں کی جا سکتی۔ مولوی عبدالحق نے "خواب و خیال" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ یہاں ایک آدھ مقام ایسا آگیا ہے جہاں حیا و شرم کو بالائے طاق رکھ دیا گیا ہے۔ لیکن شوق کے ہاں دفتر کا دفتر اسی سے سیاہ ملتا ہے۔ مولوی صاحب کی یہ رائے قطعی بے بنیاد اور غیر مخلصانہ ہے۔ "خواب و خیال" کے مبتذل اشعار کی تعداد شوق سے کئی گنا زیادہ ہے۔ شوق کی عریانی میں بھی وہ ابتذال اور رکاکت وہ گھناؤنی کیفیت اور عامیانہ پن نہیں ملتا جو اثر کے یہاں نظر آتا ہے۔ اثر کے یہاں جو MORBIDITY اور ایک طرح کا سطحی تلذذ ملتا ہے اس سے اثر کے نقادوں نے چشم پوشی کی ہے۔ اب وہ فراق ہوں، جن کی رائے میں خواب و خیال قیامت کی عشقیہ مثنوی ہے، یا پھر مجنوں گورکھپوری اور منظفر علی سید ہوں جو مثنوی کی تعریف میں اتنے رطب اللسان ہیں کہ اس کی کسی بھی فنی خامی پر ان کی نظر نہیں پڑتی یا پھر مولوی عبدالحق ہوں جو محض لکھنؤ والوں کو نیچا دکھلانے کے لیے مثنوی کو بانسوں پر چڑھاتے ہیں۔ بہر حال اثر ہوں، شوق یا مومن ان کے ابتذال کا ان کی ادبی قدر و قیمت پر ضرور اثر پڑا ہے۔ عطاء اللہ پالوی یہ نکتہ فراموش کر جاتے ہیں کہ اگر کوئی شاعر بڑا ہے تو وہ اپنے ابتذال کے باوجود بڑا ہے۔ ابتذال کی وجہ سے نہیں۔ سعدی۔ جامی۔ نظامی۔ خسرو۔ شیکسپیئر۔ ملٹن۔ بائرن۔ میر۔ آتش۔ میر حسن ایسے شاعر ہیں جن کی شاعرانہ تجلیوں کے سامنے ابتذال کے موہوم سائے ٹھہر نہیں سکتے۔ سر سید رضا علی نے حالی کی مغربیت پر طنز کرتے ہوئے کہا تھا کہ انگریزی شاعری میں ایسے ایسے گندے اور فحش خیالات موجود ہیں جن کے آگے "فریبِ عشق" اور "بہارِ عشق" کی کچھ حقیقت نہیں۔ میں نہیں سمجھ سکتا کہ سر سید رضا علی، جو شیکسپیئر، ملٹن اور مرزا شوق میں تمیز نہیں کر سکے ان کے قول کو سند بنا کر کیسے پیش کیا جا سکتا ہے۔ شیکسپیئر کی ریپ آف لکریشیا RAPE OF LUCRETIA اور "فریبِ عشق" اور "بہارِ عشق" کا نام ساتھ لینے کی جو نقاد جرأت کر سکتا ہے اس سے کوئی چیز بعید نہیں۔ اگر آپ نے ایک بار بھی یہ نظم غور سے پڑھی ہے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ جو شاعرانہ عظمت اور قوتِ بیان جو تخیل اور بصیرت اس نظم میں جھلکتی ہے اس کا ہزارواں حصہ بھی اردو مثنوی گو شعرا کو میسر ہوتا تو نہ جانے اردو نقادوں کے اندازِ ستائش کا حال کیا ہوتا۔ ایسے ہی غلط اور سطحی تقابل قارئین کو غلط فہمیوں میں مبتلا کرتے ہیں اور عام لوگوں کا ادبی شعور پست کرتے ہیں۔ شیکسپیئر، ملٹن، سعدی اور نظامی کو محض چند

عریاں اشعار کی بنا پر آرٹ اور شوق کی ذہنی سطح پر کھینچ لانا اور اپنے دعوے کے لیے اُن کے کلام کو دلیل بنانا کوئی بہت پسندیدہ بات نہیں شیکسپیر کی نظم میں کسی جگہ پر بھی ایسی عریانی اور فحاشی جس کے آگے "بہارِ عشق" اور "فریبِ عشق" ماند نظر آتی ہیں یہ باتیں سر رضا علی اور عطا اللہ پالوی نہیں بتا سکے۔ اگر بفرضِ محال ان عظیم المرتبت شاعروں کے یہاں کسی جگہ ابتذال آ بھی جاتا ہے تو اس کی حیثیت بنیادی اور مرکزی نہیں ہوتی۔ علی الرغم اس کے "بہارِ عشق" میں قوتِ شاعری کا معتدبہ حصہ عریانی میں صرف کیا گیا ہے۔ اختلاط۔ وصال، نظربازی اور چھیڑ چھاڑ کے علاوہ جو کچھ سرمایہ شوق کے پاس بچ رہتا ہے وہ قابلِ قدر ضرور ہے لیکن اس قابل تو نہیں کہ اس کی بنا پر انھیں دنیا کے عظیم المرتبت شعرا میں شمار کیا جائے۔

مثنویاتِ شوق کا اخلاقی نقطۂ نظر سے تجزیہ کرنے کا ردِ عمل اس صورت میں ہوا کہ شوق کے نقادوں نے ادب اور اخلاق کے رشتہ ہی کو بہ یک جنبشِ قلم توڑ کر رکھ دیا۔ اس ضمن میں بھی ہمارے نقادوں نے ادب اور اخلاق کے تعلق پر ذاتی غور و خوض کے ذریعہ نتائج استنباط نہیں کیے بلکہ اُنیسویں صدی کے انگریزی ادب کی زوال پذیر جمالیاتی تحریک کے نمائندوں کی اُنگلی پکڑ کر چلنے کی کوشش کی۔ ان کا اخلاقی ادب کا تصور بھی نذیر احمد اور راشد الخیری کے ناولوں کی حدود سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ اعلیٰ اخلاقی قدروں کی زندگی اور ادب میں کیا اہمیت ہے فن کار کس طرح ایک دور کی اخلاقی روایات سے رشتہ توڑ کر نئی اخلاقیات کی تلاش و جستجو کرتا ہے ان مسائل پر ہمارے نقادوں کے ہاں کوئی فلسفیانہ تفکر نہیں ملتا۔ اپنے کسی خیال کی تائید میں ہر نظریہ۔ ہر نقاد کے قول اور کسی بھی فن کار کو سند بنا کر پیش کیا جا سکتا ہے، چاہے پھر نظریاتی اعتبار سے ان تمام میں بُعد المشرقین ہی کیوں نہ ہو۔ مجنوں گورکھپوری کہتے ہیں کہ "اخلاق و مذہب کی مداخلت یہاں گول خانہ میں چوکھنٹی سی چیز ہے۔" عشرت رحمانی اپنی کتاب "مثنوی زہرِ عشق" میں کہتے ہیں کہ "ان میں اکثریت ایسے حضرات کی تھی جو خالص آرٹ کو آرٹ کے نقطۂ نظر سے نہیں پرکھتے تھے بلکہ شرعی اور غیر شرعی، تہذیب اور بد تہذیبی کی پیچیدگیوں میں اُلجھ کر حُسن کی تعریف محض حُسن کے لحاظ سے نہ کر سکتے تھے۔" خواجہ احمد فاروقی لکھتے ہیں کہ اب تنقید کا وہ عام معیار نہیں رہا کہ یہ چیز اخلاقی اعتبار سے اچھی ہے یا بُری۔ بلکہ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ یہ چیز اچھی لکھی گئی ہے یا بُری ... شاعری اچھی بُری نہیں ہوتی شاعر

اچھے، بُرے ہوتے ہیں۔ اور شاعر کی اخلاقیت MORALITY اس سے زیادہ کچھ نہیں ہوتی کہ وہ اظہار و اسلوب میں مکمل ہو۔ انھوں نے (شوق کے نقادوں نے) اخلاقی نکات تو ڈھونڈھے لیکن جذبات نگاری کی قوت، بیان کی سلاست، زبان کی صحت اور روزمرہ کی قدرت پر غور نہیں کیا۔ عطاالله پالوی آسکر وائلڈ کے اس قول کو جس کی بازگشت فاروقی صاحب کے مندرجہ بالا بیان میں سُنائی دیتی ہے، پچی تلی بات کہہ کر پیش کرتے ہیں کہ "کسی کتاب کے متعلق یہ رائے دینا کہ وہ اخلاق کا درس دیتی ہے یا بد اخلاقی کا بالکل لایعنی بات ہے۔ اس کے متعلق صرف یہی تنقید ہو سکتی ہے کہ وہ کتاب کے لحاظ سے اچھی لکھی گئی یا بری۔" غرض یہ کہ اُن کا اپنا کوئی ایسا ادبی تصور نہیں جس پر ذاتی غور و خوض کے ذریعہ پہنچا گیا ہو۔ عطاالله پالوی نے شوق کی مثنویات کے متعلق ایک اور نظریہ گڑھا ہے جس کی مفصل تنقید آگے آئے گی کہ شوق فی الحقیقت معاشرتی نقاد تھا اور اس نے اپنے زمانہ کی زوال پذیر سوسائٹی پر اپنی مثنویوں کے ذریعہ ہنس کر (اُن کا مطلب شاید طنزیہ ہنسی سے ہے) اس کی اصلاح کی کوشش کی ہے۔ سوال یہ ہے کہ معاشرتی تنقید بغیر اخلاقی قدروں کے ممکن ہے۔ اخلاقی بُرائیوں کی اصلاح بغیر اخلاقی مقصد کے کی جا سکتی ہے۔ جب اخلاق گول خانہ میں چوکھنٹی سی چیز ہے۔ جب کتاب کو اس معیار ہی پر جانچنا چاہیے کہ وہ کیسی لکھی گئی ہے۔ تو پھر شوق کی معاشرتی تنقید اور اخلاقی برائیوں پر طنز کو پرکھنے کے معیار تم نے کیوں وضع کیے ہیں۔ کیا کسی شاعر کے اخلاقی تصورات کو فلسفۂ اخلاق کی مدد کے بغیر جانچا جا سکتا ہے۔ کیا ہنسی یا طنز بغیر اخلاقی شعور کے ممکن ہے۔ اگر شوق اپنے دَور کی بُرائیوں اور بد اخلاقیوں پر ہنستے ہیں تو ان کے پاس یقیناً کوئی نہ کوئی اخلاقی تصور ہو گا جس کی کسوٹی پر اُنھوں نے اِن بُرائیوں کو پرکھا۔ عطاالله پالوی کی کیفیت یہ ہے کہ وہ ہر نقاد کے ساتھ، جو اُن کا تھوڑی دُور ساتھ دیتا ہے، چل نکلتے ہیں، اور اپنی راہ خود آپ تلاش نہیں کر سکتے۔ اِسی لیے اُن کی تنقید غیر متعلق حوالوں اور اقتباسات اور باہم متضاد بیانات سے بھری پڑی ہے۔ اپنے ہیرو کی مدلل مداحی کسی نقاد کو کیسے ناکوں چنے چبواتی ہے اُس کی ایک نہایت عبرتناک مثال عطاالله پالوی ہیں۔

ادب اور اخلاق ایک وسیع موضوع ہے اور اس مضمون میں اس موضوع کے فکری امکانات کی طرف اشاروں کی بھی گنجائش نہیں۔ آسکر وائلڈ جس نے فکری خلوص، ناقدانہ ژرف نگاہی

اور انسانی ہمدردی جیسے گرانمایہ اوصاف کو اپنی بذلہ سنجی پر قربان کر دیا اس کے کسی WITTY REMARK پر جامع اور بصیرت انگیز ادبی نظریہ کی تعمیر محض ایک مضحکہ خیز بات ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ محض زبان کی صحت۔ بیان کی سلاست۔ اور روزمرّہ کی قدرت۔ محض تکنیک اور اندازِ بیان کو دیکھنے والا نقّاد تنقیدی فرائض سے سبکدوش ہو سکے۔ کیا شیکسپیر۔ ڈانٹے۔ گوئٹے۔ کیا ٹالسٹائی۔ دستاوسکی۔ چیخوف۔ کیا فلابیر۔ بالزاک۔ بودلیر کیا خیّام، حافظ۔ میر۔ غالب۔ اور اقبال پر جو کچھ لکھا گیا ہے آرٹ ہی کے نقطۂ نظر سے لکھا گیا ہے۔ کیا ان کی تنقید صرف اظہار و اسلوب اور اندازِ بیان کی جانچ پڑتال تک ہی محدود رہی ہے یا محدود رہنی چاہیے۔ اِن فن کاروں کی تخلیقات میں زندگی کی جو قدریں ملتی ہیں حیات و کائنات کے رموز و نکات کی جو عقدہ کشائی ملتی ہے۔ انسانی فطرت کا جو مطالعہ اور اخلاقی مسائل سے فلسفیانہ اور فن کارانہ دلچسپی ملتی ہے اُس کو نظر انداز کر کے محض تکنیک۔ محض ہیئت محض "کیسی لکھی گئی ہے" والے اُصولوں سے اِن کے ذہنی کارناموں کا کس طرح معقول تنقیدی تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ مغربی تنقید اخلاقیات سے دامن نہیں بچاتی بلکہ ایک اعلیٰ اور ارفع اخلاقیات کی جستجو کرتی ہے۔ اب زور فن کارانہ چابک دستی پر نہیں بلکہ فن کارانہ بصیرت پر دیا جا رہا ہے۔ غالب کے دلِ گداختہ اور اقبال کے خونِ جگر کی اہمیت اِسی منزل پر آ کر سمجھ میں آتی ہے۔ میر صاحب نے بھی نہ جانے کس کس طرح عمر کو کاٹا تھا تب جا کر کہیں ایسا ریختہ کہا تھا جو دلوں کو کھینچتا تھا۔ ورنہ یہ احساس اُنھیں بھی تھا کہ :

کچھ ایسی طرز بھی نہیں ایہام بھی نہیں

کس طرح ہم میر کی زندگی کے جاں گسل تجربات کو جو شعری پیکر بن کر ہمارے شعور کا ایک جزو بن گئے ہیں، نظر انداز کر کے اُن کے طرز پر اُن کی شاعری کو پرکھ سکتے ہیں۔ شعری تجربات کیا ہوتے ہیں اس کا احساس تو خود میر کو بھی تھا:

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

میں عطا اللہ پالوی کے اس خیال سے بالکل متفق ہوں کہ "فریبِ عشق" اور "زہرِ عشق" میں

عریانی جیسی کوئی چیز نہیں۔ حالی اور خصوصاً مولوی عبدالحق کی یہ زیادتی تھی کہ انھوں نے "بہارِ عشق" کے چند شوخ اشعار کی بنا پر شوق کو عریاں اور فحاش ٹھہرایا۔ عریانی سے اگر کوئی اہم ادبی مقصد حاصل ہوتا ہے اور زندگی کے کسی گہرے اور اہم تجربہ کی نقاب کشائی ہوتی ہے، اگر فن کار ہیجان انگیزی، جنسی تلذذ اور شہوانی جذبات کی تحریک سے بلند ہوکر عریانی سے آرٹ کی تشکیل و تعمیر میں مدد لیتا ہے اگر وہ تخلیقِ فن کے دوران میں یا اس سے پہلے محسوس کرتا ہے کہ بغیر چند واقعات کو بے کم و کاست بیان کیے وہ اپنے فرضِ منصبی سے کما حقہٗ طور پر سبک دوش نہیں ہوسکے گا تو عریانی سے خواہ مخواہ بدکنے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔ لیکن عریانی اگر بے وجہ۔ بے مقصد اور بے ضرورت ہے اور اس سے تخلیقِ فن میں کوئی مفید تعمیری کام نہیں لیا گیا تو پھر خواہ مخواہ اُسے سراہنا اور اُس کی بے جا تاویلیں کرنا بھی صلاحیتِ نقد کے فقدان کی علامت ہے۔ "بہارِ عشق" میں کافی اشعار ایسے ہیں جو ضرورت سے زیادہ رنگین ہیں، اس سے تمام مثنوی کے حُسنِ تعمیر میں فرق آتا ہے۔ لیکن شوق کی عریانی کے متعلق بھی یہ ضرور کہا جاسکتا ہے جو ممکن ہے میراثر کے مداحوں کو مناسب معلوم نہ ہو کہ "بہارِ عشق" میں جنسی اہتزاز کی صحت مند تصویریں ملتی ہیں اور اس میں وہ MORBIDITY اور سرین اور اندامِ نہانی پر وہ عامیانہ اور تلذذ پسند اشعار نہیں ملتے جو اثر کی "خواب و خیال" میں نظر آتے ہیں۔

عطاءاللہ صاحب کی ہیرو پرستی بھی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ وہ شوق کی کمزوریوں کا نام آتے ہی مچلنے لگتے ہیں۔ مثنویاتِ شوق کی کمزوریوں کے ذکر میں انھوں نے صرف دوسرے نقادوں کے اعتراضات دہرا دیے ہیں اور پھر ان اعتراضات کی نفی بھی دوسرے ہی نقادوں کے ذریعہ کرادی ہے۔ جب خود کچھ کہنے کا موقعہ آیا تو فرمانے لگے کہ "اعتراضات کی بنیاد ہمیشہ کسی نہ کسی مفروضہ کی بنا پر ہوتی ہے لہٰذا اس سلسلہ میں ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مثنویاتِ شوق پر جتنے قسم کے اعتراضات ہیں اُن سے قطع نظر کرکے ادب اور نقد کے بارے میں کچھ عرض کردیا جائے"۔ افسوس یہ ہے کہ ادب اور نقد کے بارے میں بھی خود کچھ عرض نہیں کرسکے بلکہ احتشام حسین کے ایک مضمون سے چار صفحات کا ایک طویل اقتباس نقل کرتے ہیں۔ اس اقتباس میں بھی نفسِ مضمون سے متعلق کوئی ایسی خاص بات نہیں ہے۔ اس اقتباس کے بجائے کوئی اور اقتباس جس میں

ادب زندگی اور اخلاق کے متعلق عمومی باتیں کہی گئی ہوں، رکھ دیا جائے تو کوئی خاص فرق نہیں پڑے گا۔ اقتباس کے اختتام پر فرماتے ہیں کہ "ادب اور نقد کی اس تعریف کی بنا پر اگر دیکھا جائے تو پھر شوق کا ادب نہ صرف مخصوص اعتراضِ عریانیت بلکہ دوسرے دیگر تمام اقسامِ اعتراضات سے بھی اپنا دامن صاف بچا لیتا ہے۔ اور صحیح معنوں میں ان تمام اعتراضات کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے جو اس سلسلہ میں کیے گئے ہیں۔ یوں بھی جب مثنویاتِ شوق کے اعتراضات کے سلسلہ میں خود معترضین ہی کے یہاں سخت اختلاف ہو تو کس کو صحیح اور کس کو غلط سمجھا جائے۔" "... لہٰذا اس طرف سے ذہن کو صاف ہی رکھیے۔" اس ادبی بصیرت اور تنقیدی سوجھ بوجھ پر سوائے اس کے کیا کہا جا سکتا ہے کہ کاش عطا اللہ صاحب کی ذہنی صفائی دوسروں کو بھی میسر ہوتی۔

شوق کی کمزوریوں اور کوتاہیوں سے آنکھیں چرا کر عطا اللہ نے تمام کتاب کو کتاب المنقبت بنا دیا ہے۔ شوق کی قصیدہ خوانی اُن کے یہاں اِن الفاظ میں ملتی ہے "مگر مثنوی میں تو وہ دلی کے آدمی۔ ایک بڑے ناظم۔ ایک رفیع المرتبت شاعر۔ ایک فقید المثال ماہرِ نفسیات و جذبات اور ایک بے نظیر زبان داں اور ایک لاثانی فن کار دکھائی دیتے ہیں۔" ان کے یہاں ایسی مضحکہ خیز باتیں بھی ملتی ہیں کہ "مثنویاتِ شوق کا مصنف وہ شخص تھا جسے مغرب POET (شاعر) کے نام سے یاد کرتا ہے۔" مشرق کے شاعر اور مغرب کے پوئٹ میں کیا بنیادی فرق ہے اُس کو موصوف نے شیکسپیئر اور برنارڈ شا کے اقوال کے علاوہ اس بات سے ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ مغرب میں پوئٹ کی زندگی باعزت ہوتی ہے اور مرنے کے بعد بھی اسے فراموش نہیں کیا جاتا۔ برخلاف اس کے مشرق میں شاعر کے متعلق اعتقاد رکھا جاتا ہے کہ وہ محض گپیں ہانکتا اور کذب و افترا کرتا ہے۔ لہٰذا شوق ہرگز وہ پست انسان نہ تھا جسے مشرق میں شاعر کہا جاتا ہے۔ وہ تو پوئٹ تھا۔

اُردو نقادوں نے اپنے فن کاروں کا مغربی فن کاروں سے مقابلہ کر کے ہمیشہ ایک گونہ تسکین حاصل کی ہے۔ نظیر، آغا حشر اور انیس تینوں کو شیکسپیئر سے ٹکرا لیا ہے۔ سید احمد دہلوی کو محض اس لیے ڈاکٹر جانسن کہا گیا کہ دونوں نے اتفاق سے اپنی اپنی زبانوں کی لغات مرتب کی تھیں۔ یہ ایک طویل

فہرست ہے جو ہماری تنقیدی تہی مائیگی اور احساسِ کمتری کی مظہر ہے۔ عطاء اللہ صاحب نے اس فہرست میں ایک اور نام کا اضافہ کیا ہے۔ شوق کا مقابلہ انھوں نے رینالڈز سے کیا ہے۔ اِن رینالڈز صاحب کے متعلق عزیز احمد اپنے مضمون " اُردو میں ناول کے خدوخال" میں لکھتے ہیں :" یہاں تک کہ رینالڈز کے ناول اُردو میں ترجمہ ہونے لگے۔ رینالڈز غالباً واحد انگریز مصنف ہے جس کا نام بھی انگلستان کے انگریزی ادب کے طالب علموں نے نہ سُنا ہوگا۔ لیکن جو ہندوستان میں اور ہر انگریز مصنف کے مقابل زیادہ مشہور ہے۔ بوستانِ خیال کے یہ مغربی ہمزاد رینالڈز کے ترجمے حال حال تک اُردو میں بہت مقبول رہ چکے ہیں۔"

ویسے بھی عطاء اللہ پالوی کی مغربی ادب سے واقفیت محض سطحی اور غیر ناقدانہ معلوم ہوتی ہے ورنہ اُن کے یہاں ایسے جملے نظر نہ آتے " یورپ میں بھی دو سکول نظر آتے ہیں۔ ایک DESC-RIPTION یعنی جو دیکھو وہ لکھو۔ اور دوسرا INSTRUCTIVE یعنی جو لکھو اُس میں اصلاحی مقصد بھی پنہاں رکھو"۔ لیکن شوق کا انھوں نے رینالڈز سے جو مقابلہ کیا ہے اُس سے عزیز احمد کی مندرجہ بالا رائے کی روشنی میں شوق کی بڑائی اور عظمت ثابت ہونی تو رہی دُور کی بات اُلٹا شوق پر حرف آتا ہے۔ انھوں نے شوق اور رینالڈز میں جو عناصر مشترک دیکھے ہیں وہ عبارت ہیں معاشرتی تنقید اور اخلاقی اصلاح سے یعنی رینالڈز نے بھی امرائے لندن کی بیگمات کی بے باکی آوارگی اور اخلاقی پستی کو بے نقاب کیا تھا اور موردِ عتاب ٹھہرایا تھا اور شوق بھی رینالڈز کی طرح مصلحِ معاشرت تھے اور اپنے عہد کی اخلاقی پستی کو ہدفِ ملامت بنانے اور اُس کی بے باک تنقید کرنے کے عوض گردن زدنی قرار پائے۔ رینالڈز کے ذکر کو میں یہاں پر ختم کرتا ہوں کیوں کہ اس کا ذکر بہتر ہے کہ عطاء اللہ پالوی ہی کے حلقۂ احباب میں رہے (انھوں نے اپنے ایک فلسفی دوست کا جو رینالڈز کے بڑے مداح معلوم ہوتے ہیں ایک خط بھی نقل کیا ہے جس کے مطالعہ سے عزیز احمد کے متذکرہ بالا اقتباس کی آخری سطور کی تصدیق ہوتی ہے)

عطاء اللہ صاحب، شوق کو معلمِ اخلاق اور مصلحِ معاشرت مانتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ " انھوں نے اپنی ان مثنویوں میں اپنے عہد کا کچا چٹھا اس لیے پیش کیا ہے کہ اپنے عہد کے لکھنؤ کی عیاشانہ معاشرت کو مطعون کر کے اُس کی درستی کی جانب لوگوں کو متوجہ کریں۔ اپنے یہاں کی

فرسودہ تہذیب کی تنقیص کر کے اُس کی اصلاح کی طرف لوگوں کو مائل کریں"۔ اس سلسلہ میں انھوں نے لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت کا مصرِ قدیم کی اخلاق باختہ سوسائٹی سے مقابلہ کیا ہے اور سورۂ یوسف کی روشنی میں یوسف اور زلیخا کے تعلقات پر ایک طویل بحث کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ جس طرح سورۂ یوسف کا مقصد یہ ہے کہ قدیم قصص و حکایات کے ذریعہ لوگوں کو اخلاق سبق دیا جائے اور بتایا جائے کہ جب معاشرت بگڑ جاتی ہے تو عورتیں کس درجہ رنگین مزاج اور شوقین ہو جاتی ہیں اسی طرح مثنویاتِ شوق بھی اپنے زمانہ کی بیگموں کی عیاشی کو منظرِ عام پر لا کر اُن کی اصلاح کرنا چاہتی ہیں۔ رہی یہ بات کہ مصرِ قدیم اور لکھنؤ میں کیا وجہ مماثلت تھی تو اس کا فیصلہ انھوں نے حضرت سروش طباطبائی کی ایک نظم سے کر دیا ہے۔ اس نظم کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے کہ حضرت سروش کا مقصد یقیناً لکھنؤ کے اخلاق یا معاشرتی انحطاط پر طنز کرنا نہیں تھا جیسا کہ عطاء اللہ پالوی سمجھتے ہیں۔ بلکہ اپنے شہر کی پُر بہار کیفیات کا شاعرانہ بیان ہے۔ عطاء اللہ صاحب کی اس نظم کو کچھ اور رنگ میں دیکھنے کی کوشش محض طفلانہ ہے۔ دو تین شعر آپ بھی ملاحظہ فرمایئے اور بتایئے کہ شاعر نے کونسی جگہ لکھنؤ کی عیاشی کو طشت ازبام کیا ہے اور مصر اور لکھنؤ کے ڈانڈے مِلانے کی کوشش کی ہے:

رنگ و شباب و شعر ہیں اجزائے لکھنؤ — دُنیائے حُسن و عشق ہے دُنیائے لکھنؤ
کیا ذکر چاندنی کا صفا کے بیان میں — ہے چاندنی تو خاکِ کفِ پائے لکھنؤ
ساون کی وہ پھوار وہ مستی بھری ہَوا — آئی ہوئی وہ جوش پہ صہبائے لکھنؤ

چوں کہ مقطع میں اتفاق سے زلیخا کا ذکر اس طرح آگیا ہے

جنّت کا ہے سہیلیوں میں بھی کہاں شمار — جنّت ہے اک کنیزِ زلیخائے لکھنؤ

اس لیے عطاء اللہ نے دونوں شہروں میں وہ اخلاق اور معاشرتی مشابہت ڈھونڈھ نکالی جو نتیجہ ہونا چاہیے تھی گہرے تاریخی مطالعہ کا۔ نتائج استنباط کرنے کے اِس غیر عقلی اور غیر منطقی طریقۂ کار کے پیشِ نظر اُن کی خود اعتمادی اور میدانِ تنقید میں قدم رکھنے کی جرأت واقعی قابلِ رشک ہے۔

شوق کو معلّمِ اخلاق اور مصلحِ معاشرت تسلیم کرنے میں کِس کو انکار ہو سکتا ہے اگر عطاء اللہ کے دعوے کی تصدیق شوق کے کلام سے ہو جاتی، یہ نہیں ہے کہ شوق کے یہاں کوئی اخلاقی قدریں

نہیں ملتیں۔" زہرِ عشق" میں عشقیہ جذبات اپنی تمام پاکیزگی اور رعنائی کے ساتھ بیان ہوئے ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شوق کے ہاں کبھی کبھی سوچتے ہوئے ذہن کی پرچھائیاں نظر آجاتی ہیں۔ لیکن ان کو مصلحِ معاشرت کہنا تو یقیناً زیادتی ہے۔ شوق کی شاعری میں اصلاحِ معاشرت، سماجی شعور اور تعمیرِ اخلاق کا کوئی جاگتا ہوا احساس نہیں ملتا۔ ان کے یہاں کوئی بھی ایسا شعر نہیں ملتا جو معاشرتی تنقید کا حامل ہو۔

سوال یہ ہے کہ شوق نے معاشرتی اصلاح کے لیے کونسا حربہ استعمال کیا۔ براہِ راست تنقید۔ بے باک حقیقت نگاری۔ طنز و ظرافت یا پند و نصائح۔ عطاء اللہ صاحب کے نزدیک یہ حربہ "خندہ" ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ فریبِ عشق اور "بہارِ عشق" میں شوق نے ہنس ہنس کر لطفِ صحبت جزئیات سمیت بیان کیا ہے اور قہقہے لگا لگا کر جنسی مزیداریوں کی تفصیل پیش کی ہے تو کیا ہم نے کبھی اس پر بھی غور کیا ہے کہ شوق اس قدر ہنسوڑ اور مسخرا واقع کیوں ہوا ہے۔ اس سلسلہ میں بڑی طویل بحث کے بعد اُنھوں نے بتایا ہے کہ نواب مرزا جیسا غیرت دار شاعر اور حساس انسان معاشرتی خرابی کو برداشت نہیں کرسکتا تھا۔ لہٰذا وہ اپنی مثنویات کے ذریعہ عیش پرستوں کا پول کھولنے بیٹھ گئے۔ اور اپنے جذبات و تاثرات قہقہہ لگا کر بیان کرنے لگے۔

نقاد کے لیے یہ احتیاط بڑی ضروری ہے کہ وہ کوئی ایسی رائے پیش نہ کرے جو غلط فہمیاں پھیلاتی ہو اور لوگوں کے ادبی شعور کو نقصان پہنچاتی ہو۔ کسی رائے کا محض نیا ہونا اس کو منظرِ عام پر لانے کی وجہ نہیں بن سکتا تاوقتیکہ اس رائے کی بنیادیں فکری اور روایتی اعتبار سے مستحکم نہ ہو جائیں۔ کسی شاعر کے متعلق کسی بھی قسم کی رائے قائم کی جاسکتی ہے اور اس کے کلام سے ایسے اشعار بھی چھانٹ لیے جاسکتے ہیں جو اس رائے کی تصدیق کرتے ہوں لیکن اس چوکھٹے میں شاعر کی جو تصویر بیٹھے گی وہ مڑی تڑی شکستہ اور بریدہ ہوگی شاعر کی شخصیت کے بہت سے باغیانہ عناصر اس چوکھٹے میں سمانے سے انکار کردیں گے۔ شوق کی مثنویات کو ایک بار پڑھ لیجیے آپ کو کبھی یہ احساس نہیں ہوگا کہ شوق کا شعور مصلحانہ اور اُس کا مزاج ظریفانہ تھا۔ اگر "خندہ" اور سماجی بُرائیوں پر قہقہہ لگانے سے عطاء اللہ صاحب کی مراد طنز نگاری ہے تو شوق کی تمام شاعری میں سے ایک شعر بھی ایسا نہیں نکل سکتا جس کا لب و لہجہ طنزیہ ہو۔ انھوں نے جنسی مزیداریوں یا

وصل اور اختلاط پر کوئی طنزیہ قہقہے نہیں لگائے بلکہ عشق و محبت کی نوک جھونک اور جنسی چھیڑ چھاڑ کو نہایت چاؤ اور رغبت سے بیان کیا ہے۔ مثنویوں کے واقعات میں شوخی اور رنگینی ہے۔ تیزی اور طراری ہے۔ نظر بازی اور ہاتھا پائی ہے اور شوق ایک تماش بین ہیں جو بڑی دل چسپی سے اس تماشہ کو دیکھتے رہتے ہیں یا پھر خود اس تماشہ کا ایک عنصر ہیں اور حصولِ لذت کرتے ہیں۔ وہ کبھی معلم اخلاق، مصلح معاشرت اور طنز نگار کے روپ میں ہمارے سامنے نہیں آتے۔ طنزیہ شاعری دیکھنی ہو تو سودا کا مطالعہ کیجیے۔ مزاح اور ظرافت نظیر اور اکبر کے یہاں دیکھیے۔ معاشرتی اصلاح کی مثالیں حالی کے یہاں دیکھیے۔ شوق کی شاعری۔ ان کا لب و لہجہ، ان کا شعور اور ان کی شخصیت ان تمام شاعروں سے مختلف تھی۔ عطا اللہ صاحب نے بے شمار صفحے اپنے اس نظریہ کو ثابت کرنے میں صرف کیے ہیں لیکن افسوس یہ ہے کہ جس بنیاد پر اس نظریہ کی تعمیر کی گئی ہے یعنی کلامِ شوق وہ بنیاد بذاتِ خود اس عمارت کو سہارا دینے کے لیے تیار نہیں ہے۔

عطا اللہ صاحب نے تذکرۂ شوق کے حصۂ دوم میں شوق کی تینوں مثنویوں پر تفصیل سے تنقیدی نظر ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن چوں کہ وہ شوق کے متعلق پہلے ہی سے ایک نظریہ قائم کر چکے ہیں اور شوق کو وہ ایک مصلح معاشرت، معلم اخلاق اور بے مثل فن کار کے طور پر قبول کر چکے ہیں۔ لہٰذا اکثر جگہ جہاں شاعر کی شخصیت اُن کے اس نظریہ سے ہم آہنگ ہونے سے انکار کر دیتی ہے وہ تاویلوں اور دُور از کار دلائل کا سہارا لینے پر مجبور ہو گئے ہیں۔ وہ اپنے نظریہ کی اصابت پر اس قدر مُصر ہیں کہ اپنے پیش رو نقادوں کی شوق کے متعلق معقول نکتہ چینی کو بھی قبول نہیں کرتے۔ وہ شوق میں کوئی خامی کوئی کمزوری اور کوئی تضاد دیکھنے کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ مثلاً وہ ایک جگہ لکھتے ہیں "واقعات نگاری کے لحاظ سے یہ مثنویاں کسی بھی جگہ قابلِ اعتراض نہیں ہیں۔" اب اگر آپ کے پیشِ نظر خود شوق کی مثنویات اور ساتھ ہی خواجہ احمد فاروقی کی وہ تنقید ہے جس میں شوق کے آرٹ کی تعریف کے ساتھ ساتھ اس کی فن کارانہ لغزشوں کو نمایاں کیا گیا ہے تو آپ کو محسوس ہوگا کہ شوق کا کلام نہ تو "غلطیہائے مضامین" سے بالکل پاک ہے اور نہ ہی شوق اس قدر بے خطا (INFALLIBLE) فن کار ہیں جیسا کہ عطا اللہ صاحب سمجھتے ہیں۔ اردو مثنوی کی عام کمزوریوں پر جو بحث حالی اور کلیم الدین احمد نے کی ہے اُس سے

چشم پوشی کر کے کوئی نقاد کسی مثنوی گو شاعر پر تنقید کرے گا تو وہ تنقید کا پورا حق ادا نہیں کر سکے گا۔ قدیم مثنوی گو شعرا اس میں شک نہیں کہ قادرالکلام شاعر تھے اور ان کے یہاں شاعری کے بہترین نمونے ملتے ہیں لیکن یہ کہنا مشکل ہے کہ انھیں واقعات نگاری۔ کردار نگاری۔ کہانی کے ارتقا۔ حسنِ تعمیر اور فن کارانہ سالمیت کا بھی وہ مکمل شعور تھا جس کی جستجو اور تلاش ان کے مداح آج کل ان کے کلام میں کر رہے ہیں۔ ان کے کلام میں جو حشو و زوائد۔ ان کی کردار نگاری میں جو تضاد اور ان کی واقعات نگاری میں جو مبالغہ ملتا ہے اس سے اُن کے حُسنِ کلام پر ضرور خراب اثر پڑتا ہے۔ محبت کی پہلی نظر میں اِس طرح گھائل ہو جانا کہ گھر تک پہنچنا دشوار نظر آنے لگا۔ مرضِ عشق کا یہ شدت اختیار کر لینا کہ جینے کے لالے پڑ گئے۔ کوئی سرہانے آ کر رونے لگا۔ کوئی پٹی سے سر پٹکنے لگا۔ کفن دفن کی تدبیریں ہونے لگیں گورکن کو بلایا جانے لگا تابوت اور شامیانہ کا انتظام ہونے لگا۔ جب ذرا طبیعت سنبھلی عزیز و اقربا ایک دوسرے کو مبارکباد دینے لگے عید کی طرح گلے ملنے لگے۔ جب وصل نصیب ہوا تو اتنے صحت مند ہو گئے کہ صنفِ مخالف بھی چلّا اُٹھی:

دُوسرا تیسرا یہ حملہ ہے　　　ایسا سمجھے کہ شہر حملہ ہے

ہیروئن کا شریف خاندان سے ہونا لیکن طور طریق کا ایسا بتانا کہ گویا وہ بھی اِن معاملوں میں کچّی گولیاں کھیلی ہوئی نہیں ہیں غرض یہ کہ اس قسم کے تناقص شوق کے ہاں اکثر نظر آتے ہیں خواجہ احمد فاروقی نے شوق پر اپنے مضمون میں اِس غیر ہم آہنگی کو نہایت مستحسن طریقہ پر اُجاگر کیا ہے۔ اس سے شوق کی شاعرانہ شخصیت پر کوئی حرف نہیں آتا۔ ایک بار اُن کی کمزوریوں کا احساس ہو جاتا ہے اور ان کے شاعرانہ مرتبہ کا صحیح اندازہ ہو جاتا ہے تو پھر اُن کے شعری محاسن اسلوبِ نگارش کی رنگا رنگی۔ زبان کی صفائی اور حقائق و واقعات کے بیان سے صحیح موزوں اور صحت مند قسم کا لطف حاصل کیا جا سکتا ہے۔ لیکن عطا اللہ صاحب　تو ہر نقاد کو غلط اور شوق کو حق بجانب ثابت کرنا چاہتے ہیں اُن کے نزدیک، تو وہی نقاد قابلِ قدر ہے جو شوق کا مداح ہے۔ اُس نقاد کے بھی وہی افکار و خیالات درخورِ اعتنا ہیں جن سے شوق کی تعریف کا پہلو نکلتا ہے۔ چنانچہ انھوں نے نقادوں کی ہر اُس معقول رائے سے بے اعتنائی برتی ہے جو شوق کے معائب کو آشکار

کرتی ہے۔ اور شوق کو بے عیب و بے خطا ثابت کرنے کے لیے اور اُس کی غیر ہم آہنگی میں بھی آہنگ تلاش کرنے کے لیے ایسی غیر معقول باتیں کہنے سے بھی احتراز نہیں کیا: "اس (بہارِ عشق) کی ایک خوبی یہ ہے اور بہت بڑی کہ وہ عورت کا راز فاش کرتی ہے۔ وہ نسوانیت کی ظاہری معصومیت اور ملکوتیت رعنائی و پاکیزگی۔ جمال و جلال۔ جاذبیت و کہربائیت اور زینت و تمکنت کا پردہ پھاڑتی ہے۔ اور بتاتی ہے کہ ایک "عورت" دیکھنے میں کتنی ہی دل کش و جاذبِ نظر کیوں نہ ہو، مگر اُس کا باطن کثیف و خفیف۔ مکروہ و مذموم اور افسردہ و فرسودہ ہوتا ہے...... یہ مثنوی دوسرا نکتہ یہ پیش کرتی ہے کہ عورت اس قدر مکار، حیلہ ساز اور پیچ در پیچ فطرت رکھنے والی ذات ہے کہ ضمیر، تمنا، خواہش اور ماحول کے خلاف اپنی آواز بلند کرنے میں ید طولیٰ رکھتی ہے"۔ اس امر سے قطع نظر کہ عطا اللہ صاحب کا دوسرا نکتہ محض مہمل ہے اور اس میں صرف ایسے الفاظ کا اجتماع ہے جو باہم مل کر کوئی معنی پیدا نہیں کرتے۔ عورت کی فطرت کے متعلق ان کے خیالات اس قدر پیش پا افتادہ، فرسودہ اور عامیانہ ہیں کہ انھیں اس شخص کی زبانی سن کر واقعی حیرت ہوتی ہے جو ولیم جیمس۔ آئن اسٹائن اور برگساں کے ناموں سے بھی واقف ہے۔ عورت کی مامتا، اُس کی محبت اور وفاداری، اُس کی قوتِ برداشت اور تحمل، اس کا سماجی مقام اور خاندانی حیثیت، اُس کے ازدواجی تعلقات کی پیچیدگیاں، رشک، حسد، رقابت اور نفرت جیسے عام انسانی جذبات میں اُس کا ورثہ اور ان کی نوعیت یہ ایسے مسائل ہیں جن کا احساس بھی عطا اللہ صاحب کو نہیں۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ جدید نفسیاتی علوم کی روشنی میں عورت کی فطرت کا تجزیہ کیا جاتا اور عورت کی فطرت کے متعلق جدید علوم کے انکشافات کی تصدیق کہاں تک مثنویاتِ شوق سے ہوتی ہے، یہ بتایا جاتا۔ انسانی فطرت ایسا نازک موضوع ہے جس پر بحث کرتے وقت، دو ٹوک باتیں کہنے کی بجائے تحلیل و تجزیہ اور غور و فکر کے ذریعہ اُس کے رموز و اسرار کی عقدہ کشائی کرنی چاہیے۔ ایسی ASSERTIVE اور یک طرفہ باتیں جیسی عطا اللہ صاحب نے کی ہیں ہمارے ادبی شعور کو کتنا نقصان پہنچا سکتی ہیں اس کا اندازہ مشکل ہے۔

عطا اللہ صاحب کی زبان سلجھی ہوئی اور اندازِ بیان صاف اور شگفتہ ہے۔ لیکن کہیں کہیں اُن کے یہاں بھی وہ پُر تکلف عبارت آرائی اور گراں بار تصنع نظر آجاتا ہے جس کے

خلاف خود شوق نے اپنی مثنویوں کے ذریعہ بغاوت کی تھی۔ مثال کے طور پر یہ چند سطور ملاحظہ فرمایئے۔" اُن کے (شوق کے) عہد میں ایک طرف تو عروسِ نظم دل فریب پھولوں کا ہار پہنے ہوئے مسندِ اودھ پر باہمہ تکلف و رعنائی بیٹھی ہوئی قیامت انگیز ناز و ادا کے ساتھ اپنے شیدائیوں کو دعوتِ عشق و عیش دے رہی تھی اور دوسری جانب شہنشاہ شعر نور افزا زرنگار تاج اپنے سر پر کج کیے ہوئے تختِ شاہ جہانی پر با ہزاراں جاہ و جلال جلوہ فرما رہ کر ملکوتی آن بان سے اپنے مشتاقوں کو احکامِ اقتدار سُنا رہا تھا۔"

○○

اُردو تنقید کا اِرتقا

عبادت بریلوی کی تنقیدی نگارشات اُردو ادب میں قابلِ قدر اضافہ ہیں۔ گو انھوں نے اُردو کے قدیم ادب پر بھی ناقدانہ نظر ڈالی ہے لیکن جدید ادب کے تنقیدی تقاضے اور مطالبات ہی نے ان کی توجہ کو اپنی طرف زیادہ مبذول کیا ہے۔ ادب کی جدید تحریکوں اور نظریوں کا کوئی پہلو اور ادب کی کوئی صنفِ شاعری، افسانہ، ناول، تنقید ایسی نہیں جس پر انھوں نے اپنے زاویہ سے نگاہ نہ ڈالی ہو اور اپنے شعور کی گرفت میں نہ لائے ہوں۔ ان کی تنقید کا میدان بھی نظریاتی زیادہ اور عملی کم رہا ہے۔ لیکن جہاں جہاں ان کی تنقیدوں میں عملی تنقید کے نمونے ملتے ہیں وہ بھی اہم اور بصیرت افروز ہیں۔

"اُردو تنقید کا ارتقا" ان کا وہ مبسوط اور طویل مقالہ ہے۔ جس میں انھوں نے نہایت جامعیت اور استیعاب سے اُردو تنقید کی عہد بہ عہد ترقی کا تاریخی اور تنقیدی حیثیت سے جائزہ لیا ہے۔ عبادت کے تنقیدی نظریہ میں ممکن ہے کوئی زبردست فلسفیانہ گہرائی نہ ہو لیکن اس میں کم از کم اتنی لچک تو ضرور موجود ہے کہ وہ تنقید اور ادب کے مختلف تصورات کو اپنے دامن میں جگہ دے سکے۔ پھر اس نظریہ کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ بڑا واضح صاف اور صریح ہے اور اس میں کوئی اُلجھاؤ اور تضاد نہیں جس کی وجہ سے ان کی تنقید انتشار اور گنجلک سے پاک ہے۔ پوری کتاب میں کسی جگہ ابہام نہیں۔ ہر رائے جچی تلی۔ تجزیہ تشفی بخش اور ہر خیال واضح ہے۔ پوری کتاب داخلی وحدت اور تعمیری سالمیت لیے ہوئے ہے اور آبِ رواں کی مانند

بغیر پیچ وخم کھائے آگے بڑھتی جاتی ہے۔ کتاب کا موضوع اتنا وسیع ہے کہ اِس سے واقعی انصاف کرنے کے لیے محض وسیع مطالعہ اور مطالعہ کے دوران میں مرتب کردہ نتائج کو پیش کرنا ہی کافی نہیں بلکہ اُردو تنقید کے اُن عناصر کی شیرازہ بندی بھی لازمی ہے جو تاریخ کے گمنام گوشوں میں بکھرے پڑے ہیں۔ عبادت نے تنقید کے بکھرے ہوئے عناصر اور پھیلے ہوئے مواد کی تدوین و ترتیب میں محنت و کاوش کے ساتھ ساتھ جس تفاوت و سلیقہ اور قرینے سے کام لیا ہے اُس نے کتاب کو تحقیق و تنقید کا ایک گراں مایہ مسودہ بنا دیا ہے۔ گو ان سے پہلے بہت سے نقادوں نے اُردو تنقید کے قدیم و جدید سرمایہ پر مجتہدانہ اور خلاقانہ مضامین لکھے تھے جس کی وجہ سے عبادت کو بعض ایسی دشواریوں اور کٹھنائیوں کا سامنا نہیں کرنا پڑا جو ایک نقاد کو بعض بالکل نئے اور اچھوتے موضوع پر لکھتے وقت پیش آتی ہیں۔ مثلاً کلیم الدین۔ ڈاکٹر سید عبداللہ۔ مجنوں۔ فراق۔ احتشام۔ سرور وغیرہ کے تنقیدی کارناموں نے اُردو تنقید کے تاریخی اور تنقیدی جائزہ کے راستہ سے بعض ایسی خاردار جھاڑیوں کو دُور کیا ہے جنھیں اگر دُور نہ کیا جاتا تو ہر نئے لکھنے والے کے دامن سے اُلجھ جاتیں اور اس کی راہ میں مزاحمت پیدا کرتیں۔ لیکن عبادت سے پہلے کسی نقاد نے اتنے مبسوط طریقہ پر اُردو تنقید کا جائزہ نہیں لیا اور اُن کی کوششیں محض مختصر مضامین اور کتابوں تک محدود رہیں جن میں انھوں نے تنقید کے بعض مجرد اور جزوی پہلوؤں اور عناصر سے بحث کی۔ ان میں سے اکثر کی تصانیف میں عبادت سے زیادہ ژرف نگاہی، فکری گہرائی اور تنقیدی سوجھ بوجھ پائی جاتی ہے اور وہ امتیازی نوعیت کی حامل ہیں لیکن ان میں سے کوئی بھی تصنیف اُردو تنقید کے تاریخی اور نظریاتی ارتقا کا اِتنی وُسعت اور ہمہ گیری سے احاطہ نہیں کرتی جتنی کہ عبادت کی یہ کتاب جو اُردو کے ایک اہم تقاضے کو پُورا کرتی ہے۔ اور اُردو ادب کے اس خلا کو پورا کرنے کی ایک کامیاب کوشش ہے جو عرصے سے اس نوعیت کی کتابوں کا منتظر تھا۔

کتاب کے پہلے باب میں عبادت نے تنقید کی تعریف، مفہوم اور اُس کے متعلق مختلف نظریات، مغرب میں تنقید کا ارتقا وغیرہ پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ یہ باب بہت طویل ہے اور کتاب کے عام موضوع سے کچھ غیر متعلق معلوم ہوتا ہے۔ اس کے باوجود یہ پورا باب نہایت محنت اور فکری سوجھ بوجھ کا پتہ دیتا ہے اور جن مباحث کو اس میں چھیڑا گیا ہے وہ تنقید اور

ادب کے بعض بنیادی تصورات پر روشنی ڈالتے ہیں اور دلچسپ ہونے کے علاوہ معلومات افزا اور فکر انگیز ہیں۔

دوسرے باب میں تنقیدِ قدیم پر روشنی ڈالی گئی ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے قدما فنِ نقد سے اتنے بے بہرہ نہیں تھے جتنا کہ ہم انھیں سمجھتے ہیں۔ قدما کے تنقیدی تصورات اور معیار ہم سے مختلف ہوں اور ان میں جدید تنقیدی تصورات جیسی گہرائی اور وسعت بھی نہ ہو لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان تصورات کا کچھ نہ کچھ وجود ضرور تھا۔ اس زمانہ میں تنقید قائم بالذات صنفِ ادب نہ تھی اسی سبب سے قدما کے ہاں فنِ نقد کے متعین اور مستقل اصولوں کا پتہ نہیں چلتا۔ تنقیدِ قدیم کی روایات کا کھوج عبادت نے تذکروں، مشاعروں میں کیے ہوئے اعتراضات اور ان کے جوابات، استاد کی دی ہوئی اصلاحوں اور تعریف و توصیف کے ان کلمات میں لگایا ہے جن کا اظہار مشاعروں اور ادبی محفلوں میں تمام طور پر ہوا کرتا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ ہمارے قدیم تنقیدی تصورات کا شعوری و غیر شعوری اظہار انھیں متفرق ذریعوں سے ہوا کرتا تھا۔ عبادت نے تنقیدِ قدیم کے انھیں منتشر عناصر کو یکجا کر کے قدما کے تنقیدی شعور کا پتہ لگایا ہے۔ ان کی اعتدال پسندی نے اُن کو ان انتہا پسند بیانات سے محفوظ رکھا جو اکثر قدیم سرمایۂ تنقید کے بارے میں دیے جاتے ہیں۔ مثلاً ایک طرف کلیم الدین احمد ہیں کہ جنھیں قدیم ادب میں تنقید کا سرے سے وجود ہی نظر نہیں آتا تو دوسری طرف وحید قریشی ہیں جو یہاں تک کہہ دیتے ہیں کہ "خانِ آرزو اوّل سے آخر تک ہمارے ادب میں جاری و ساری ہے۔ تنقید کی ابتدا اسی سے ہوئی اور سچ تو یہ ہے انتہا بھی اسی نے کر دی۔"[1] جہاں تک تذکروں کی تاریخی اور ادبی اصلیت کا تعلق ہے ہم ڈاکٹر سید عبداللہ کے ہم خیال ہیں کہ "بلاشبہ یہ تذکرے ہماری ادبی تاریخ کا قیمتی سرمایہ اور ہماری قدیم معاشرت اور تہذیب کی بڑی قابلِ قدر یادگاریں ہیں"[2]، لیکن میرے خیال میں ان کی تنقیدی نوعیت محلِ نظر ہے۔ اگر بعض گراں مایہ

---

[1] وحید قریشی۔ قدیم اردو تنقید کے بارے میں چند باتیں۔ رسالہ کتاب جلد ۵۔ نمبر ا۔

[2] ڈاکٹر سید عبداللہ۔ شعرائے اُردو کے تذکرے ص ۱۱۱۔

تذکروں مثلاً نکات الشعرا۔ تذکرہ میر حسن۔ تذکرۂ ہندی۔ گلشنِ بے خار وغیرہ میں ہمیں تنقید کے نمونے ملتے بھی ہیں تو وہ مختصر اور شستہ ہیں کہ ان کی حیثیت انتہائی اور استثنائی ہو جاتی ہے اور محض ان کی بنیاد پر قدما کے تنقیدی زاویوں کو متعین نہیں کیا جا سکتا۔ ان بے شمار تذکروں میں جن سینکڑوں شاعروں کا ذکر کیا گیا ہے ان میں سے خال خال ہی ایسے شاعر نکلتے ہیں جن پر منصفانہ اور فکری گہرائی کے ساتھ تنقید کی گئی ہو۔ اکثر شاعروں کو ایک ہی گز سے ناپا گیا ہے اور ایک ہی لب و لہجہ اور انداز میں سب پر خیال آرائی کی گئی ہے۔ اس قسم کی تنقیدوں سے نہ تو "تذکرہ نگار کے تنقیدی رویّہ کا پتہ چلتا ہے اور نہ ہی شاعروں کی خصوصیات پر کوئی روشنی پڑتی ہے۔ تمام اصنافِ شاعری غزل، قصیدہ، ہجو، مثنوی، مرثیہ وغیرہ پر تذکرہ نگار ایک ہی انداز سے خیال آرائی کرتے ہیں اور ایسی عمومی اور غیر مشکل ABSTRACT رایوں کا اظہار کرتے ہیں کہ معمولی تغیر کے ساتھ ان کا اطلاق ہر صنفِ سخن پر کیا جا سکتا ہے۔ تذکرہ نگار میرؔ اور سوداؔ کے قصائد، سحرالبیان اور خواب و خیال کے درمیان فصاحت، سلاست اور زورِ بیان سے ہٹ کر معنویت اور موضوع کے لحاظ سے کوئی ایسا امتیاز روا نہیں رکھتے جس سے ان کی تنقید میں وسعت، انفرادیت، تنوّع اور رنگا رنگی پیدا ہو سکے۔ قدما کی تنقید میں تجزیاتی کیفیت نہیں ملتی اسی وجہ سے عبادتؔ بھی تسلیم کرتے ہیں قدیم تذکرہ نگاروں کی رائیں ذوقی اور وجدانی نوعیت کی حامل ہیں۔ کلیم الدین احمد ان رایوں کو تنقید ماننے سے انکار کرتے ہیں: "لیکن یہ محض رائیں ہیں نہ کہ تنقیدی بیانات۔ رائے اور تنقید میں فرق مشرقین ہے۔ کسی کتاب، کسی نظم، کسی شعر کے متعلق ہر شخص کوئی رائے قائم کر سکتا ہے اور ممکن ہے یہ رائے ایک حد تک صحیح بھی ہو۔ لیکن اسے تنقید سمجھنا خام خیالی ہے۔"[1] لیکن عبادتؔ ان تاثرات کو تنقید سمجھتے ہیں۔ اُن کا کہنا یہ ہے کہ آج بھی جب کہ تنقید میں سینکڑوں نئی نئی شاخیں پھوٹ رہی ہیں تاثراتی تنقید کے علمبردار اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنائے بیٹھے ہیں تو قدما کی ان تاثراتی اور وجدانی رایوں کو تنقید کیوں نہ قبول کیا جائے لیکن ان کا یہ خیال درست نہیں۔ تاثراتی نقاد چاہے وہ آج کے ہوں یا دو سو برس پہلے کے اگر

---

[1] کلیم الدین احمد "اُردو تنقید پر ایک نظر" ص ۲۲۱۔

وہ شاعر کی انفرادیت کو نہیں اُبھارتے اور ایسے عمومی تاثرات کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کرتے ہیں جو کم و بیش ہر بڑے شاعر کے مطالعہ سے لوحِ دماغ پر منقوش ہوتے ہیں تو ان کی تنقید اعلیٰ پیمانہ کی مدح سرائی بن جاتی ہے تنقید نہیں رہتی۔ ہمارے تذکرہ نگاروں میں تنقیدی شعور ضرور موجود تھا، لیکن اپنی چند در چند مجبوریوں کی وجہ سے وہ اس شعور کا بھرپور اظہار نہیں کر پائے۔ تذکروں کا ایجاز و اختصار بھی تنقید میں تجزیاتی رنگ پیدا کرنے میں حائل رہا۔ پھر انھوں نے اپنے تنقیدی شعور کی نشو و نما شعر کے تخلیقی عمل سے علیحدہ ہو کر نہ کی۔ تنقید تخلیق میں گھل مل گئی، اور اس کا اظہار ذوقی اور وجدانی طور پر ہونے لگا۔" اس پورے عہد کی خصوصیت یہ تھی کہ شاعری کو جانچنے کا کوئی سائنٹفک طریقہ موجود نہ تھا۔ لوگ مذاقِ سلیم پر بھروسہ کرتے تھے۔ اور ہم یہ کہنے کی جرأت نہیں کر سکتے کہ ان کا مذاق ان کی صحیح رہبری نہیں کرتا تھا۔ آج سائنٹیفک طریقوں کی موجودگی میں ہم جن شاعروں کے گرویدہ ہیں وہ اپنے زمانہ میں بھی سمجھے جاتے تھے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ "اس زمانہ میں لوگ صرف آم کھانے سے مطلب رکھتے تھے۔ پیڑ گننے کا کام وہ آنے والوں کے لیے چھوڑ گئے"[1] ہمارا قدیم سرمایۂ تنقید گو حوصلہ شکن اور معمولی ہے اور ہم اس کو کسی خاص فخر کے ساتھ پیش نہیں کر سکتے اور جیسا کہ خود عبادت بتلاتے ہیں کہ "تنقید منظم اور مربوط شکل میں موجود ہی نہیں تھی اور جو موجود تھی اُس کو اعلیٰ درجہ کی تنقید نہیں کہا جا سکتا"[2]، لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ قدما کے پاس کوئی تنقیدی شعور نہیں تھا۔ یا شعری پرکھ کے کوئی اُصول موجود نہیں تھے۔ "میر کی شاعری کو پسند کرنا اور انھیں خدائے سخن کا لقب دینا ہی بذاتِ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارے یہاں صرف زبان و بیان کی خوبیاں ہی قابلِ توجہ نہیں تھیں بلکہ اخلاق ثقافتی اقدار بھی بڑی شاعری کے لیے لازمی سمجھی جاتی تھیں"[3]۔

عہدِ تغیر کی تنقید میں عبادت نے حالی، شبلی اور آزاد کا ذکر کیا ہے۔ یہ دَور غدر کے بعد کا

---

[1] انتظار حسین۔ اُردو ادب میں روایت اور جدت۔ ماہِ نو مئی ۵۲ء۔

[2] عبادت بریلوی۔ اُردو تنقید کا ارتقا ص ۱۴۸۔

[3] حسن عسکری۔ جھلکیاں۔ ساقی اکتوبر ۴۶ء۔

دوَر ہے جب اُردو ادب ایک زبردست سماجی انقلاب کے زیرِ اثر ایک نئی انگڑائی لے رہا تھا۔ اس دوَر نے نئے ادبی اور تنقیدی رجحانات اور نظریات کو جنم دیا اور بہت سی نئی ادبی صنفوں کو نہ صرف پہلی بار روشناس کرایا بلکہ پروان چڑھایا اور اُردو ادب کے بعض ویران طاقوں میں نئے چراغ جلاکر ایسا شاندار جشنِ چراغاں منایا جس کی تابناکی آج بھی ماند پڑنے نہیں آئی۔ یہ دوَر عناصرِ خمسہ کا دوَر ہے۔ آزادؔ، شبلیؔ اور حالیؔ وہ عناصرِ ثلاثہ ہیں جنھوں نے اُردو تنقید کی بنیادوں کو استوار کیا۔ حالی کا مقدمہ اُردو کی پہلی باقاعدہ تنقید ہے۔ "شعرالعجم" تنقیدی تحسین کا پہلا غیر فانی نمونہ ہے۔ "آبِ حیات" اُردو ادب کی پہلی تنقیدی تاریخ ہے۔ "حقیقی معنوں میں کوئی نئی شاعری بغیر ایک فلسفۂ شاعری کے جنم نہیں لے سکتی۔ مقدمۂ شعروشاعری نے اس فلسفہ کی ابتدائی منزلوں میں چراغِ راہ کا کام دیا[1]۔" حالیؔ پہلے نقاد ہیں جنھوں نے تنقید کو ایک جداگانہ صنفِ ادب کے طور پر پیش کیا۔ ان کی تنقید غیر شعوری یا برسبیل تذکرہ نہیں ہے۔ انھوں نے شعوری طور پر ادبی ذمہ داری کے ساتھ تنقید کو اپنی جولانگاہ بنایا۔ بحیثیت نقاد کے وہ ایک مجتہدانہ اور خلاقانہ شان کے مالک ہیں۔ وہ پہلے نقاد ہیں جنھوں نے ادبی قدروں سے بحث کی۔ تنقید میں فکری عناصر کو سمویا اور اُردو کو وہ ناقدانہ صلاحیت اور اسلوب عطا کیا جس سے وہ محروم تھی۔ حالیؔ اور شبلیؔ کی ادبی حیثیت اتنی زبردست اور شاندار ہے کہ وہ باقاعدہ ٹھوس کتابوں کے مستحق ہیں اور اِکا دُکا مضامین ان سے پورا انصاف نہیں کرسکتے۔ عبادتؔ نے حالیؔ کی تنقید کی خصوصیات، اُس کے اوصاف اور نقائص اور اس کے ادبی اور تاریخی مرتبہ کا نہایت خلوص اور انصاف سے سیر حاصل جائزہ لیا ہے۔ انھوں نے حالیؔ کے جن نقائص کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اس قدر معمولی ہیں کہ حالیؔ کی خوبیوں کے مقابلہ میں انھیں آسانی سے نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ شبلیؔ کی تنقید میں جمالیاتی اثرات کی کارفرمائی ہے۔ عبادتؔ کا یہ کہنا ایک حد تک ٹھیک ہے کہ وہ اپنی عملی تنقید میں نقاد سے زیادہ شارح نظر آتے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالنا چاہیے کہ ان کی تنقید میں شرح سے آگے نہیں بڑھتیں۔ شبلیؔ کی تنقید بھی تجزیہ ہے۔ لیکن یہ تجزیہ فن کا تجزیہ ہے شاعر کی شخصیت اور ماحول کا نہیں۔ اسی لیے ان کی تنقید بظاہر شرح نظر آتی ہے حالانکہ شعر کے

---

[1] فراقؔ گورکھپوری، ترقی پسند حالیؔ۔ نیا ادب اپریل ۴۷ء۔

جمالیاتی پہلوؤں اور فن کارانہ خوبیوں کو جس مہارت اور صناعی سے وہ اُجاگر کرتے ہیں وہ ایک عام شارح کے بس کی بات نہیں اُس کے لیے ایک زبردست تنقیدی شعور کی ضرورت ہے۔ شبلی شعری جمالیات کی منطقی تحلیل کرتے ہیں اور یہ سلیقہ بہت کم نقادوں کو ودیعت ہوا ہے۔ وہ ادب کے سماجی بندھنوں اور رشتوں سے بھی واقف ہیں اور شاعر اور صنفِ سخن پر تنقید کرتے ہوئے اس کی عقبی زمین کو نظر انداز نہیں کرتے۔ تاریخ اور معاشرہ کے پس منظر میں وہ شاعر کی انفرادیت کو اس طرح اُبھارتے ہیں کہ ادبی تخلیقات کی سماجی نوعیت معلوم کرنے میں ہمیں بڑی آسانی ہو جاتی ہے۔ "شعر العجم" میں صوفیانہ، مدحیہ اور رزمیہ شاعری کے فروغ کے جو تاریخی اسباب انھوں نے بیان کیے ہیں وہ اُن کی تاریخی نبض شناسی پر دلالت کرتے ہیں۔ عبادت نے شبلی کی تنقید کے ان عناصر کو نظر انداز کر دیا ہے اور انھیں ایک شارح کے طور پر پیش کیا ہے۔ جس سے شبلی کی تنقید کا محض ایک رُخ نمایاں ہوتا ہے۔ اور ان کی پوری شخصیت نظروں سے اوجھل رہتی ہے۔ حالی اور شبلی کی طرح آزاد نے کسی مستقل تصنیف میں اپنے ادبی اور تنقیدی نظریات کا اظہار نہیں کیا۔ آبِ حیات میں ان کی تنقیدات رطب و یابس سے پاک نہیں۔ اُن کی انشا پردازی اور داستان طرازی نے ان کی تنقید پر غلط اثر ڈالا اور وہ شاعروں کی جیتی جاگتی اور چلتی پھرتی تصویروں کی تعمیر کرتے کرتے بہت سی حقیقتوں کو مسخ کر بیٹھے۔ تنقید کی زبان آسان سلیس اور فلسفیانہ اسلوب لیے ہوئے ہوتی ہے۔ آزاد کی تنقید اُن کے تخیلی مرقعوں میں گم ہو کر رہ گئی۔ حُسنِ بیان اور رنگینیٔ اسلوب کو انھوں نے پسند ہی نہیں کیا بلکہ اپنی تحریر میں برتا بھی۔ گو انھوں نے شعر کی ہیئت اور اس کے جمالیاتی پہلو ہی کی طرف زیادہ دھیان دیا اور شعر کو ایک الہامی شے بتایا لیکن انھیں اس کا بھی احساس تھا کہ اُردو شاعری کی تنگ دامانی اور جمود ہیئت پرستی ہی کا نتیجہ ہے۔ ادب کے متعلق ان کے نظریات شاید زیادہ اہمیت نہ رکھتے ہوں لیکن ادبی اصلاح کا جو انھوں نے عملی نمونہ پیش کیا اس کے دور رس اثرات کا ہر شخص معترف ہے کلیم الدین احمد نے آزاد کو تنقید اور تحقیق دونوں میدانوں سے نکال باہر کیا لیکن عبادت نے ان کے معائب پر نظر رکھتے ہوئے ان کے محاسن کا بھی اعتراف کیا اور اُردو ادب میں آزاد کو ان کا صحیح مقام دیا۔ اس سے کون انکار کر سکتا ہے کہ باوجود اپنی تحقیقی اور تنقیدی لغزشوں کے "آبِ حیات" کا مطالعہ اُردو کے ہر طالبِ علم ناقد اور مورّخ کے لیے لازم اور ناگزیر ہے۔ عبادت کا یہ کہنا بالکل

درست ہے کہ "آزاد پہلے شخص ہیں جنھوں نے اُردو تذکرہ کو ادبی تاریخ کا روپ دیا جس میں تنقید کا بھی خیال رکھا ہے، اور مختلف شعرا پر قائم کی ہوئی رائیں اگرچہ مختصر ہیں، اگرچہ اس میں بعض جگہ اُصولوں کو سامنے نہیں رکھا گیا ہے۔ اگرچہ اس میں اکثر جگہ جذباتیت ملتی ہے لیکن یہ رائیں صحیح ہیں۔۔۔ آج بھی نقاد قدیم شاعروں کے متعلق رائے قائم کرنے کے سلسلے میں ان سے مدد لیتے ہیں[1]۔"

آزاد، حالیؔ، اور شبلیؔ آسمان تنقید پر وہ عظیم ستارے تھے جن کے اِردگرد بہت سے چھوٹے موٹے ستارے گھوم رہے تھے۔ مہدی افادی۔ وحید الدین سلیم، امداد امام اثر، مولوی عبد الحق، سلیمان ندوی، عبد السلام ندوی وغیرہ کی پرواز حالیؔ اور شبلیؔ جتنی بلند نہ تھی۔ لیکن یہ سب اپنی اپنی جگہ ادب کی خدمت کر رہے تھے اور اپنی دوسری سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ تنقید کے لیے بھی کچھ وقت نکال لیتے تھے۔ میدانِ تنقید میں یہ لوگ کم و بیش حالیؔ اور شبلیؔ ہی کی تنقیدی نگارشات کے خوشہ چیں رہے۔ عبادتؔ نے متبعین کے عنوان کے تحت اوّل الذکر تین نقادوں کا جائزہ لیا ہے ۔ وحید الدین سلیم کی زندگی کا کارنامہ میدانِ تنقید میں نہیں بلکہ اصطلاحات علمیہ کی ترتیب و تدوین میں ہے۔ اُن کی تنقیدات میں جیسا کہ عبادتؔ بتاتے ہیں تشنگی کا زبردست احساس ہوتا ہے۔ مثلاً تلمیحات پر اُن کا مضمون اُردو کے لیے ایک نادر چیز ہوتا اگر اُس میں زیادہ تحقیق تفتیش اور تنقید سے کام لیا جاتا۔ بحالتِ موجود وہ ایک بے حد تشنہ اور نامکمل مضمون بن کر رہ گیا ہے۔ یہی حال سوداؔ کی ہجویات پر اُن کے مضمون کا ہے جو کچھ سوداؔ نے ہجویات نظم کی ہیں۔ اُن کو سلیمؔ نے بغیر تنقید و تبصرہ کے نثر میں بیان کر دیا ہے۔ البتہ میرؔ پر ان کے مضمون میں ایک گونہ اپج کا پتہ ملتا ہے۔ امداد امام اثرؔ کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اُنھوں نے پہلی بار اُردو شاعری کے ارتقا کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ "کاشف الحقائق" اُردو شاعری کی پہلی مبسوط تنقید ہے۔ مواد کے پھیلاؤ اور وسعت کے لحاظ سے وہ حالیؔ کے مقدمہ سے دو قدم آگے ہیں۔ لیکن اس تنقید میں وہ گہرائی اور فکری عمق نہیں ملتا جو مقدمہ کا امتیازی وصف ہے۔ امداد امام اثرؔ کی نظریاتی اور عملی دونوں قسم کی تنقید معائب سے پاک

---

[1] اُردو تنقید کا ارتقا صد ۲۱۳۔

نہیں۔ لیکن وہ فنِ نقد کا شعور رکھتے ہیں اور تنقید کے بعض بنیادی اصولوں سے بھی واقف ہیں۔ "انھوں نے اردو شاعری پر تنقیدی زاویۂ نظر سے اس وقت ایک کتاب لکھی جب تنقید کا رجحان عام نہیں ہوا تھا۔"[1]

مہدی افادی کی شخصیت اردو ادب میں ایک خاص دل چسپی اور کشش رکھتی ہے۔ آج بھی ان کے مکاتیب کی دلآویزی اور مقالات کی دل چسپی اور مخصوص و منفرد انداز بیان کی چاشنی تشنگان ادب کے کام و دہن کی پیاس بجھاتی ہے۔ جیسا کہ مجنوں گورکھپوری نے بتایا ہے کہ اردو میں وہ پہلے ادیب ہیں جنھوں نے تنقید کو ادب لطیف بنایا۔[2] مہدی کے تنقیدی مضامین اپنی نفاست اور شگفتگی کے اعتبار سے ایک امتیازی شان رکھتے ہیں۔ ہر مضمون صاف شفاف اور پرتکلف طریقہ پر آراستہ و پیراستہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جہاں تک تنقیدی سرمایہ کا تعلق ہے، مہدی کے مضامین مایوس کن ہیں۔ افادات میں سب سے دل چسپ مضامین وہ ہیں جن میں عناصر خمسہ کا ذکر ملتا ہے۔ خصوصاً جو شبلی پر لکھے گئے ہیں۔ عناصر خمسہ میں سے بہت سے ان کے ہمعصر رہ چکے تھے اور بعضوں سے ان کے ذاتی تعلقات بھی تھے۔ چنانچہ مہدی کو اپنے ہمعصر ادب پر گیرائی اور گہرائی سے نظر ڈالنے کے کافی مواقع حاصل تھے۔ لیکن انھوں نے اپنے زمانے کے ادب کے سرسری تذکرہ پر ہی قناعت کی اور طائرانہ نظروں سے آگے بڑھ کر کسی موضوع پر جامعیت سے قلم نہ اٹھایا۔ مہدی ادب کی ہر صنف سے دل چسپی رکھتے تھے۔ اور ان کا ادبی مذاق نہایت شائستہ تھا۔ اگر وہ چاہتے تو اپنے معاصرین کا بالاستیعاب جامع مطالعہ پیش کر سکتے تھے لیکن انھوں نے جو کچھ بھی لکھا شوق سے لکھا شغف سے نہیں لکھا۔ چنانچہ ان کے ہاں تنقید کے جو نقوش ملتے ہیں، وہ موہوم اور دھندلے ہیں۔ ان کے مضامین سے وہ ترتیبی عنصر مفقود ہے جو بکھرے ہوئے نقوش میں ربط و تنظیم پیدا کر کے ایک مکمل اور جامع مرقع کی تشکیل کرتا ہے۔ مہدی کی تنقید مبتدیانہ یا طالب علمانہ نہیں ہے لیکن حالی یا شبلی جتنی مجتہدانہ اور خلاقانہ بھی نہیں۔ ان کے ہاں تنقیدی شعور کی جھلکیاں ملتی

---

۱ اردو تنقید کا ارتقا ص ۲۳۹۔

۲ اردو تنقید کا ارتقا ص ۲۴۳۔

ہیں۔ اُن کی تنقید میں رچاؤ اور سلیقہ مندی ہے۔ سوجھ بوجھ سنجیدگی اور متانت ہے۔ لیکن وہ گہرائی اور فکری عمق سے عاری ہے۔ اکثر مضامین جوابِ مضمون اور کتابوں پر تبصروں اور تقریظوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان میں جو کچھ بھی تنقید و تبصرہ ہے اس کا انداز تاثراتی ہے۔ ان کی تاثراتی تنقید سستے قسم کی جذباتیت سے آلودہ نہیں ہوتی۔ جذباتی تنقید کے معائب ظاہر ہیں خطیبانہ اندازِ بیان، بے جا تعریف و تحسین اور ایسے توصیفی کلمات کا استعمال جس سے تنقید میں قصیدہ کا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ مہدی کی تنقید بڑی حد تک اِن آلودگیوں سے پاک ہے۔ متانت اور سنجیدگی کی وجہ سے ان تنقیدوں میں توازن اور ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے، اور ان کے جذبات سیلابی جوش و خروش کے ساتھ بہہ نہیں نکلتے بلکہ سبک خرام موجوں کی مانند آہستہ آہستہ خموش رفتار سے بہتے رہتے ہیں۔ مجنوںؔ اور فراقؔ کی تاثراتی تنقید میں تخلیقی شان بھی نمایاں ہے۔ مہدی میں تخلیقی تنقید کی صلاحیت ذرا کم ہی تھی۔ ان کی تنقید میں بانکپن اور دلربائی ضرور ہے، لیکن کوئی خلاقانہ شان اور آفاقی عناصر نہیں۔ مہدی ہرزہ گو نہیں تھے لیکن ہرزہ گرد ضرور تھے۔ انھوں نے بہت کم باتیں ایسی کہی ہیں جو انھیں زیب نہ دیتی ہوں۔ فکر اور اسلوب کا جو معیار انھوں نے قائم کیا وہ ان کے تمام مضامین میں جھلکتا ہے۔ لیکن ان کی ہرزہ گردی انھیں کسی ایک موضوع پر مستقل طور پر طبع آزمائی کرنے نہیں دیتی۔ ان کا قلم منزل کا یقین کیے بغیر چل نکلتا ہے اور اِدھر اُدھر بھٹکتا رہتا ہے۔ وہ اکثر سنجیدہ ادبی مضامین میں بھی بعض ایسے امور کا تذکرہ چھیڑ دیتے ہیں جن کی مناسب جگہ ادبی رسالوں کے اداریہ کالم ہوتے ہیں۔ ایسی باتیں جنھیں ادبی انجمنوں کے اغراض و مقاصد یا ایجنڈوں، ادبی کانفرنسوں کی تجویزوں یا ادبی اداروں کے منصوبوں میں جگہ ملنی چاہیے وہ مہدی کے اہم مضامین میں جلوہ فرما نظر آتی ہیں۔ وہ تمام عمر اپنے ہمعصر ادیبوں کے لیے منصوبے بناتے رہے لیکن انھوں نے اپنے لیے کوئی منصوبہ نہیں بنایا۔ کوئی راہِ عمل متعین نہیں کی۔ کسی ایسے مسلک اور مقصد کو پیشِ نظر نہیں رکھا جو اُن کی ادبی صلاحیتوں میں ترتیب اور تنظیم پیدا کرتا۔ تصنیف اور تنقید کا جو طوفان ان کی طبیعت میں موجزن رہتا تھا اس کو کسی بہتر طریقہ پر کام میں لاکر سرزمینِ ادب کی سیرابی نظم و ضبط سے کرتا اور ان کے مضامین کو اس بہتات نگاری سے پاک رکھتا جس کی وجہ سے ان میں رطب و یابس کے آثار پیدا ہو گئے۔ مہدی کے رشحاتِ قلم ان تمام معائب سے خالی ہیں جو اکثر شوقیہ لکھنے والوں

میں پائے جاتے ہیں۔ انھیں معائب کی وجہ سے ان کے اکثر مضامین سے ادبی دل چسپی کا دائمی عنصر مفقود ہو گیا ہے اگر ان مضامین کو قبل از وقت مرنے سے کوئی چیز بچا سکی ہے تو وہ مہدی کی انشا پردازی ہے۔ لیکن انشا پردازی کا خیال آتے ہی اُن کا وہ جملہ یاد آجاتا ہے جو انھوں نے نذیر احمد کے لکچروں کے بارے میں کہا ہے۔ "لیکن ترے الفاظ کتنے ہی خوشگوار لباس میں ہوں نفسِ مضمون کی سستی اور رسم طرحی کی کہاں تک تلافی کر سکیں گے"۔ چنانچہ عبادت کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ "آزاد کی طرح مہدی کی تنقیدوں میں اسلوب کی طرف توجہ زیادہ رہتی ہے۔ وہ اس کو زیادہ سے زیادہ نکھارنے کی کوشش کرتے ہیں اور اسی وجہ سے تنقید ان کی تحریروں میں ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے[۱]"

تحقیقی تنقید کے سلسلہ میں جن نقادوں کا عبادت نے ذکر کیا ہے ان میں خاص طور پر قابلِ ذکر مولوی عبدالحق، پنڈت کیفی، حبیب الرحمن شیروانی، حامد حسن قادری، محمود شیرانی اور مسعود حسین ادیب ہیں۔

ان تحقیقی نقادوں میں عبدالحق کا نام سرِ فہرست ہے۔ عبدالحق کے بارے میں مہدی افادی کا یہ خیال آج بھی صداقت لیے ہوئے ہے کہ "یہ (عبدالحق) آج تک باوصف قابلیت اور فلسفیانہ مذاق صرف مقدمات پر ٹالتے ہیں۔ ان کا مصرفِ صحیح کچھ اور تھا۔ ان میں مادۂ اختراعی خاصہ ہے۔ مگر قوتِ فیصلہ کی کمی صحافت سے آگے بڑھنے نہیں دیتی۔ حالاں کہ ان کا سلیقۂ تحریر سفارشی ہے کہ مستقل تصنیف و تالیف کے سوا یہ کچھ اور نہ کرتے[۲]"، دیباچے، مقدمے، تبصرے اور مختلف کتابوں پر مختصر تنقیدیں یہی عبدالحق کا سرمایۂ تنقید ہیں۔ ان کی بھی ادب میں اہمیت ہے۔ لیکن بلند اور مہتم بالشان تنقیدی کارنامہ کے لیے نقاد کو دیباچوں اور تبصروں سے آگے بڑھ کر اپنی تنقید میں کچھ اور وسعت اور عمق پیدا کرنا پڑتا ہے۔ دیباچوں اور مقدموں میں کھل کر بات کہنے کے مواقع نسبتاً کم ہی ہوتے ہیں اور دیباچہ نگار کی توجہ کسی ادبی نظریہ ادب یا تنقیدی تصور

---

[۱] اردو تنقید کا ارتقا ص ۲۳۳۔

[۲] مہدی افادی۔ افاداتِ مہدی ص ۱۹۶۔

پر مرکوز ہونے کی بجائے ایک خاص کتاب پر رہتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ کتاب پر تنقید اہم ہوتے کے باوجود ادب کی آفاقی اقدار سے محروم رہتی ہے۔ آلِ احمد سرور کا یہ کہنا بالکل ٹھیک ہے کہ "دیباچہ یا تعارف کتاب یا صاحبِ کتاب کا تعارف کرتا ہے۔ اس کی اہمیت کو واضح کرتا ہے۔ اس کی قدر و قیمت متعین نہیں کرتا۔ متعین کرنے میں مدد دیتا ہے۔ مقدمہ اس سے آگے بڑھ جاتا ہے۔ وہ قدر و قیمت بھی متعین کرتا ہے۔ اور قولِ فیصل بھی پیش کرتا ہے۔ مگر عام طور پر مقدموں میں بالغ نظری سے زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے[۱]"۔ مقدموں اور تبصروں کی فطری تنگ دامانی نے عبدالحق کو اپنی تنقیدی صلاحیت کے بھرپور استعمال سے باز رکھا۔ ان کی تنقیدیں سلجھی ہوئی ہیں۔ وہ مصنف کی خصوصیات، اس کا تاریخی اور معاشرتی پس منظر اور ادب میں اس کے صحیح مرتبہ کا بھی شعور رکھتے ہیں۔ ان کے اسلوبِ نگارش میں بھی غضب کی سلاست اور روانی ہے۔ لیکن پھر بھی ان کی تنقیدات میں فکری گہرائی اور تنقیدی اپج کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ ان کے متعلق عبادت کی رائے میں تنقید سے زیادہ عقیدت جھلکتی ہے۔ "خلوص، ہمدردی، وسعت، دور بینی، تخیل کی بلند پروازی اور احساس کی شدت اور شعور کی بیداری، ان سب نے مل کر ان کی تنقید کو بہت بلند کر دیا ہے اور وہ اردو تنقید کی دنیا میں منفرد نظر آتے ہیں[۲]"۔ یہ تنقید سے زیادہ تحسین ہے۔ یہ تمام صفات اگر بیک وقت کسی نقاد میں جمع ہو جائیں تو وہ بہت بڑا نقاد بن سکتا ہے۔ اور عبدالحق فی الحقیقت اتنے بڑے نقاد نہیں۔ "یہ تشریح شبلی کی تشریحی تنقید سے مختلف ہے۔ کیوں کہ شبلی کی تشریح میں تنقیدی پہلو نہیں ہوتا[۳]"۔ شبلی کی تشریح شعر کی تشریح نہیں ہوتی بلکہ فن اور صناعت کی تشریح ہوتی ہے۔ جو ایک زبردست فنی شعور کے بغیر ممکن نہیں اور فن کا شعور بغیر تنقیدی شعور کے ممکن نہیں۔ شعر العجم فارسی شاعری کی تشریح نہیں بلکہ اس کی ایک مبسوط تنقید ہے گو اس تنقید کا رنگ جمالیاتی زیادہ اور فلسفیانہ کم ہے۔

---

[۱] آلِ احمد سرور۔ تنقید کیا ہے؟ [۲] اردو تنقید کا ارتقا ص ۲۵۵۔

[۳] اردو تنقید کا ارتقا ص ۲۵۴۔

اس باب میں عبادت نے اکثر نقادوں کی خصوصیات گنائی ہیں یا ان کے خیالات کو پیش کر دیا ہے لیکن ان خصوصیات اور خیالات پر تنقید و تبصرہ نہیں کیا یا اگر کیا ہے تو دبی زبان سے۔ مثلاً عبدالماجد دریا آبادی کے متعلق لکھتے ہیں کہ "وہ بغیر مذہب کا سہارا لیے ہوئے ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھے... وہ شاعری کو بالکل ایک الہامی چیز سمجھتے ہیں۔ مذہب چونکہ ان کے نزدیک اعلیٰ اقدار کا حامل ہے اس لیے شاعری کے متعلق ان کا یہ خیال کچھ تعجب انگیز نہیں [1]"، اس نظریہ کے تحت عبدالماجد نے اردو تنقید میں جو اضافہ کیا اس کا جائزہ عبادت نہیں لیتے۔ آگے چل کر لکھتے ہیں: "اقبال کے متعلق لکھتے ہوئے ایک شعر کی تعریف یوں کرتے ہیں؛ 'اور شعر تو یہ کیا ہے اس شعر پر دوسروں کے دیوان قربان ہیں۔ کیا سارے کانگرسی لٹریچر میں اس سے زیادہ کچھ اور مل سکتا ہے۔ کیا بڑے سے بڑے امرا نے اس سے زیادہ کچھ اور کہا ہے...'؛ عبدالماجد کی تنقید کا یہ انداز اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ ان کے یہاں تنقید کا تاثراتی رنگ موجود ہے [2]"، اس قسم کے ہیجانی اور سطحی رائے دہی کو تاثراتی تنقید کے نام سے یاد کرنا عبادت کی سادہ لوحی ہے۔ ہر معمولی سمجھ بوجھ کا انسان کسی بھی شعر کے متعلق اس قسم کے الفاظ زبان پر لا سکتا ہے۔ تاثراتی تنقید ہر انسان کیا ہر نقاد کے لیے بھی ممکن نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے عبادت عام تعریفی کلمات اور تاثراتی انداز بیان میں کوئی امتیاز روا نہیں رکھتے۔ تاثراتی تنقید تخلیقی تنقید کی ایک شاخ ہے۔ جس میں شاعر کی جمالیات نقاد کے ذریعہ حیاتِ نو پاتی ہے۔ تاثراتی تنقید فکری لوچ اور جمالیاتی بانکپن لیے ہوتی ہے۔ عبدالماجد کے یہ الفاظ محض الفاظ ہیں انھیں تاثراتی تنقید سے کوئی واسطہ نہیں۔ عبدالماجد کے متعلق عبادت کا یہ کہنا کہ "وہ مشرقی تنقید کی طرف اپنے پورے رجحان کا پورا ثبوت دیتے ہیں [3]"، ان کی تنقیدی کم مائیگی کی پردہ پوشی کرنے کا خوب صورت طریقہ ہے۔ ایسے موقع پر ہمیں کلیم الدین احمد بہت یاد آتے ہیں۔ ان کی بت شکنی اکثر نقادوں کی بت پرستی سے زیادہ شعور رکھتی ہے۔ حامد حسن قادری کے ذکر میں بھی عبادت نے ضرورت سے زیادہ سعادت مندی سے

---

[1] اردو تنقید پر ایک نظر ص ۲۹۳-۲۹۴۔ [2] ایضاً ص ۲۹۴-۲۹۵۔

[3] ایضاً ص ۲۹۵۔

کام لیا ہے۔ "داستانِ تاریخ اُردو" جس کا ذکر آگے آئے گا، سے قطع نظر "نقد و نظر" اور "تاریخ و تنقید" پروفیسر موصوف کی وہ کتابیں ہیں جن میں اُن کے تنقیدی شعور کے نمونے ملتے ہیں۔ ان کتابوں میں جو کچھ بھی تنقیدات ہیں وہ بڑی مایوس کُن اور غیر تسلی بخش ہیں۔ اکثر مضامین میں آگرہ کے گمنام شاعروں کو اپنا لینے کی کوشش کی ہے۔ ان مضامین سے ہمیں کوئی ناقدانہ بصیرت حاصل نہیں ہوتی۔ حامد حسن، جیسا کہ عبادت نے بتایا ہے، کٹر قسم کے روایت پسند ہیں لیکن انھیں اپنی روایت پسندی پر فخر ہے۔ اسی روایت پسندی کی وجہ سے وہ ادب اور تنقید کے بعض جدید اور صحت مند تصورات کو قبول کرنے سے قاصر رہے۔ چنانچہ وہ دورِ جدید سے تعلق رکھنے کے باوجود تنقید کے نئے اُصولوں سے بے خبر ہیں۔ عبدالماجد ہوں یا حامد حسن قادری، پنڈت کیفی ہوں یا سلیمان ندوی اپنے تمام علم و فضل کے باوجود اُردو ادب اور خصوصاً اُردو تنقید کو انھوں نے اتنا ذخیرہ بھی نہ دیا جتنا کہ ان کے پیش روؤں نے دیا۔ عبدالماجد کا فلسفہ ادبی تنقید میں کوئی خوشگوار نقش و نگار نہ بنا سکا۔ سلیمان ندوی کی تاریخ دانی اور علوم شرقیہ سے ان کی غیر معمولی واقفیت دنیائے تنقید میں ان سے ایک بھی ایسا کارنامہ (سوائے خیام کے جس میں تنقیدی عنصر بہت ہی کم ہے) نہ تصنیف کرا سکی جو شعر العجم کے پاسنگ بھی ہو۔ عبدالحق اور پنڈت کیفی کو حالی سے کہیں زیادہ مغربی ادب سے استفادہ کے مواقع ملے لیکن اس سے انھوں نے جتنا فائدہ اُٹھایا وہ حالی کے مقابلہ میں بہت ہی کم مایہ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ حالی اور شبلی کی تنقیدی روایات پر ہی اکتفا کیے بیٹھے رہے اور اس میں کوئی اضافہ نہ کیا۔ پنڈت کیفی کے تنقیدی خیالات و نظریات کے متعلق عبادت کا کہنا ہے کہ وہ "غور و فکر، گہرے مطالعے، مختلف نقادوں کے صحت مند اثرات اور مشرق و مغرب کے حسنِ امتزاج کا نتیجہ ہیں اور ان کے سائنٹی فک ہونے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں[1]"، یہاں پر بھی الفاظ خصوصیات کی صحیح نمائندگی نہیں کرتے۔ محمود شیرانی کے متعلق کہتے ہیں "وہ اپنا میدان صرف تحقیق کو سمجھتے ہیں اور اسی وجہ سے تنقید کی طرف توجہ نہیں کرتے۔ چنانچہ ان کی تنقید میں تشنگی اور گہرائی کی کمی کا احساس ہوتا ہے[2]"۔ عبادت نے جن الفاظ میں

---

[1] اُردو تنقید کا ارتقا ص ۲۶۲۔ [2] ایضاً ص ۲۶۴۔

پنڈت کیفی کو سراہا ہے وہ اس کے کم ہی مستحق ہیں اور جن الفاظ میں شیرانی کی تنقیدی خدمات کا جائزہ لیا ہے وہ شیرانی کے ساتھ پورا انصاف نہیں کرتے۔ ان تحقیقی نقادوں میں اگر کسی کے ہاں تنقیدی سرمایہ کی فراوانی ملتی ہے تو وہ مسعود حسین ادیب ہیں۔ انھوں نے تحقیق کے ساتھ ساتھ ادب شاعری اور تنقید کے بنیادی اصولوں سے بحث کی ہے۔ لیکن اُن میں بھی وہ عظمت اور ناقدانہ ژرف نگاہی نہیں ہے۔ جو انھیں اپنے دَور کا ممتاز نقاد بنا سکے البتہ جیسا کہ عبادت کہتے ہیں ایک نقاد کی حیثیت سے وہ منفرد ضرور ہیں۔

اُردو تنقید میں مغربی اثرات کا عبادت نے نہایت تفصیل سے جائزہ لیا ہے۔ اور انگریزی تہذیب و تمدن اور تعلیم نے ہمارے معاشرے اور ذہنی تحریکوں کو جس طرح متاثر کیا ہے اس کا تجزیہ تاریخی پس منظروں میں ناقدانہ زاویۂ نظر سے کیا ہے۔ اُردو تنقید میں مغربی اثرات کی کارفرمائی حالی ہی کے زمانہ میں شروع ہو گئی تھی اور عبدالحق، پنڈت کیفی وغیرہ کے دَور میں ان اثرات نے اور زیادہ گہرائی اختیار کر لی تھی۔ لیکن مغربی اثرات کا دَور تو بجنوری، زورؔ اور سرورؔ ہی سے شروع ہوتا ہے۔ سر عبدالقادر، عظمت اللہ خاں اور چکبست بھی اسی دَور سے متعلق ہیں اور سر عبدالقادر اور عظمت اللہ خاں تو مغربی تنقید سے کافی متاثر ہیں۔ عبادت نے اِن تینوں نقادوں کو فطرت نگار کہا ہے۔ لیکن انھوں نے فطرت نگار نقادوں کی خصوصیات پر روشنی نہیں ڈالی۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ سر عبدالقادر وغیرہ کیوں فطرت نگار ہیں۔ ان تینوں نقادوں میں کوئی بھی بڑا نقاد نہیں۔ سر عبدالقادر کی حیثیت بھی جیسا کہ عبادت بتاتے ہیں اُردو ادب کے ایک محسن کی سی ہے۔ چکبست کا ذکر عبادت نے صرف سات آٹھ سطروں میں کیا ہے جو یقیناً تشنہ ہے اور چکبست کی تنقیدی خدمات کا جیسا چاہیے ویسا اعتراف نہیں کرتا۔ اس میں شک نہیں کہ چکبست اپنے محدود تنقیدی تصورات سے آگے نہ اُٹھ سکے اور ان کی تنقید کا رنگ اخیر تک مشرقی رہا لیکن ان میں تنقیدی صلاحیت ضرور موجود تھی۔ گلزارِ نسیم، داغ اور اودھ پنچ پر اُن کے مضامین اُن کی تنقیدی قابلیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کے اسلوب اور انداز میں مٹھاس اور بانکپن ہے اور ان کے جملوں کی ساخت میں لکھنوی زبان کی صنعت گری کا کمال جھلکتا ہے۔ گلزارِ نسیم اور اودھ پنچ پر اُن کے بعض مضامین آج بھی رعنائی، جاذبیت اور دلکشی لیے ہوئے ہیں۔ اس کا احساس آل احمد سرور کو بھی ہے چنانچہ وہ لکھتے ہیں "چوں کہ وہ (چکبست) انگریزی

اُردو اور فارسی کے فاضل تھے اور اپنی زبان پر انھیں غیر معمولی قدرت تھی اس لیے ان کے طرزِ تحریر میں ایک خاصی شستگی اور روانی ہوتی ہے[1]۔

عبدالرحمٰن بجنوری مغربی طرز کے نقادوں میں شاید سب سے زیادہ دل چسپ شخصیت کے مالک ہیں۔ ان کی تنقید نقائص سے پاک نہیں۔ اور ان میں سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ وہ اپنی مغربی ادب کی معلومات کو اُردو میں منتقل کرتے وقت بالغ نظری اور ناقدانہ ژرف نگاہی سے کام نہیں لیتے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بعض متضاد فن کاروں کے حوالے بغیر کسی داخلی وحدت کے ایک ہی کھونٹی پر ٹنگے ہوئے ملتے ہیں، اور نفس مضمون کا لاینفک جزو نہیں بن پاتے۔ اکثر مغربی اور مشرقی ادیبوں سے غالب کا موازنہ اور مقابلہ بھی بے تکاپن لیے ہوئے ہے لیکن جب ہم بجنوری کے زمانے کا خیال کرتے ہیں تب مغربی تہذیب اور تمدن زندگی میں بُری طرح سرایت کر گئی تھی اور بجنوری کو ہم مجبور پاتے ہیں۔ ان تمام نقائص سے قطع نظر جو اس زمانے میں اکثر نقادوں میں پائے جاتے ہیں، جب ہم محاسنِ کلام غالب کا جائزہ لیتے ہیں تو وہ بھی ہمیں جیسا کہ مختار صدیقی بتاتے ہیں۔ "تخیلی اور تخلیقی تنقید کا اولین کارنامہ[2] نظر آتا ہے۔" ان کے ہاتھوں تنقید خشک، بیجان فارمولا یا بے حس پیمانہ نہ رہی۔ ایک دل چسپ ذہنی رفیق بن گئی۔ یہ شعر کے بخیے نہیں کرتی۔ شعر کو شعر بناتی ہے[3]"، عبادت نے بجنوری کے محاسن و معائب اور تنقیدی خصوصیات کا تفصیل سے جائزہ لیا ہے لیکن اُن کی نظر میں "محاسن" کا وہ تعارفی جملہ جس سے بجنوری دیوانِ غالب کو روشناس کراتے ہیں:

—— "ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ ایک وید مقدس اور دوسری دیوانِ غالب" اچھی تنقید کا نمونہ نہیں۔ میرے خیال میں اس جملہ کی غیر فانی مقبولیت ہی اس کی انتقادی صداقت کی ضامن ہے۔

مغربی طرز کے نقادوں کا دوسرا گروہ ہے جو تنقیدی شعور کے فقدان اور اپنی طالب علمانہ ذہنیت کی وجہ سے اُردو تنقید میں کوئی معتدبہ اضافہ کرنے سے قاصر رہا۔ زور، سروری

۱ے تنقیدی اشارے۔ آل احمد سرور صفحہ ۱۱۳۔ ۲ے اُردو کا انتقادی سرمایہ۔ مختار صدیقی۔ جاوید نمبر ۸۔
۳ے تنقیدی اشارے۔ آل احمد سرور صفحہ ۱۹۳۔

اور حامد اللہ افسر نے بھی مغربی تنقید کا اثر قبول کیا لیکن تخلیقی، اختراعی اور مجتہدانہ صلاحیت کی عدم موجودگی کی وجہ سے وہ اپنے مطالعہ میں کوئی ترتیب پیدا نہ کر سکے۔ اور مفید نتائج پیدا کرنے سے قاصر رہے۔ نقد الادب، روح تنقید اور دنیائے افسانہ مغربی ادب کو ٹھیک طور پر ہضم نہ کر سکنے کی وجہ سے کھٹی ڈکاریں معلوم ہوتی ہیں۔ حالی اور شبلی تھوڑا پڑھ کر بہت سوچ سکتے تھے۔ زور اور سروری بہت پڑھ کر بھی کچھ نہ سوچ سکے۔ یہ نقاد کالج سے نکل آئے لیکن اُن کی طبیعت میں کالج کی گھُٹی گھُٹی ادبی فضا اور طالب علمانہ ذہنیت کے اثرات بدستور موجود رہے۔ زور ہوں یا سروری یا حامد اللہ افسر ان کے پاس کوئی ایسا ادبی نکتۂ نظر نہیں جس کے ذریعہ ادبی تصورات کی چھان بین کی جا سکے۔ کوئی ایسی تنقیدی کسوٹی نہیں جس پر مختلف تنقیدی نظریات کو پرکھ سکیں۔ شعر کا ہر نظریہ، ادب کی ہر تعریف، تنقید کا ہر اصول ان کے دماغ میں جگہ پا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے ہاں ایک ہی نکتہ پر متعلق اور غیر متعلق اور اکثر اوقات متضاد اور مخالف اقوال کا اجتماع ملتا ہے۔ وہ مختلف تصورات اور اقدار کو جانچنے کی اہلیت نہیں رکھتے۔ وہ ایک ایسے میزبان کی مانند ہیں جس میں مہمانوں کی مزاج شناسی کی صلاحیت نہ ہو اور جو مختلف طبائع اور متضاد مزاج کے لوگوں کو ایک جگہ مدعو کر کے تمام دعوت کا لطف غارت کر دے۔ ان کتابوں میں ربط وضبط، تسلسل اور تنظیم کا بُری طرح فقدان ہے۔ اُن میں کوئی وحدت اور مرکزیت نہیں اور وہ اقوالِ زریں کا مجموعہ دکھائی دیتی ہیں۔ قوت استقرائی کی کمی کی وجہ سے وہ ان اقوال اور مباحث سے کوئی نتائج اخذ نہیں کر سکے۔

روحِ تنقید، دنیائے افسانہ اور نقد الادب اُسی زمانہ میں لکھی گئی ہیں جب اردو تنقید میں کافی وسعت پیدا ہو چکی تھی لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کتابوں کے مصنفوں نے اپنے پیشرو تنقیدی کارناموں سے کوئی استفادہ نہیں کیا۔ رُوحِ تنقید کی پریشان نگاری کا احساس عبدالحق سے لے کر آلِ احمد سرور تک سب نقادوں کو ہے۔ لیکن آج بھی نقادوں کا ایک حلقہ ایسا ملتا ہے جو روحِ تنقید کو ایک اہم تنقیدی تالیف سمجھنے پر مُصر ہے۔ چنانچہ عبدالشکور اس کتاب کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں "۱۹۴۸ء میں اس کا چوتھا ایڈیشن

شائع ہوا تھا۔ مختلف یونیورسٹی کے نصاب میں بھی شامل ہے اور یہ قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہے[۱]۔،، میرے خیال میں جس زبان کا تنقیدی ادب روحِ تنقید کو اپنا سکتا ہے اس کی ناقدانہ سوجھ بوجھ مشکوک ہے۔ عبدالشکور آگے چل کر ایک اور جگہ لکھتے ہیں "اسی لیے ہمارا یقین ہے کہ روحِ تنقید انگریزی کے ایم اے کے طلب گار کے لیے بڑی مفید ہوگی[۲]۔،، میرا خیال اس سے بالکل مختلف ہے۔ انگریزی کا کوئی بھی طالب علم اس کتاب کی مدد سے اگر تنقید کے پرچہ میں کامیاب ہو جائے تو یہ کتاب کا بہت بڑا معجزہ ہوگا۔

میرے اس خیال کی صداقت کے لیے ہم روحِ تنقید کے جستہ جستہ بیانات پر ایک طائرانہ نظر ڈالیں۔ چھٹے باب میں زورؔ صاحب ایک جگہ لکھتے ہیں "نقاد کو گذشتہ نقادوں کی طرح تنقید کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد غیر جانبداری کے ساتھ تصنیف یا مصنّف پر محض فیصلہ صادر کرنا چاہیے۔،، لیکن آگے چل کر وہ اس خیال کی تردید کرتے ہیں۔ فرماتے ہیں کہ" نقاد کا کام صرف باضابطہ فیصلے صادر کر دینا نہیں ہے۔ اس کو تو مصنّف کے ساتھ من توشدم تو من شدی ہو جانا چاہیے۔،، ایک جگہ وہ لکھتے ہیں کہ نقاد کو معائب پر بھی نظر رکھنی چاہیے۔ لیکن دوسری ہی جگہ وہ ایڈیسن کے اس خیال سے متفق نظر آتے ہیں کہ "صحیح نقاد وہی ہے جو خوبیوں پر نظر رکھتا ہے اور معائب کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے۔،، پوری کتاب اس قسم کے متضاد بیانات سے بھری پڑی ہے۔ چوتھے اور پانچویں باب میں زورؔ صاحب نے ادب کی تعریف، ادب کے مقصد، اظہار صداقت، ادب اور سائنس وغیرہ قسم کے اہم موضوعات پر بحث کی ہے۔ ادب اور آرٹ کے یہ ایسے مسائل ہیں جنھیں کسی ناقدانہ شعور کی عدم موجودگی میں زیرِ بحث لا کر کوئی مفید نتائج برآمد نہیں کیے جا سکتے۔ ان مسئلوں پر اختلافِ رائے کی کافی گنجائش ہے اور دنیا بھر کے نقادوں اور فن کاروں میں ان مسئلوں پر شدید نظریاتی اختلاف پایا جاتا ہے۔ جب ایسے ہی مختلف الرائے نقادوں کے متضاد بیانات کو یکجا کر دیا جائے تو پراگندگی اور ژولیدگی لازمی ہے۔

روحِ تنقید کے دوسرے حصّے میں زورؔ صاحب نے مختلف ممالک میں تنقید کے ارتقا کا جائزہ لیا ہے۔ اتنے کثیر مواد کو پچاس ساٹھ صفحوں میں بیان کرنا غیر ممکن ہے۔ انجام کار ہر نقاد اور نظریہ کا ذکر نامکمل اور اُلجھا ہوا ہے۔ ارتقا میں

---

[۱] تنقیدی سرمایہ۔ پرنسپل عبدالشکور۔ ص ۱۴۲۔ [۲] ایضاً ص ۱۴۳۔

تسلسل ہوتا ہے لیکن تنقیدی ارتقا کے اس جائزہ میں کوئی تسلسل نہیں۔ زور صاحب نے ہر ملک اور ہر زمانہ کے تنقیدی ادب کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ لیکن وہ اس میں کامیاب نہیں ہوئے۔ وہ کسی بھی ملک اور زمانہ کی تنقیدی فضا کا دھندلا سا عکس بھی پیش نہیں کر سکے۔ پلوٹارک پر صرف چھ سطریں ملتی ہیں۔ روسو کو صرف تین سطروں میں نپٹایا گیا ہے۔ جرمنی کے تنقیدی ادب کا ذکر صرف نصف صفحہ میں ملتا ہے۔ ڈرائڈن، پوپ جانسن وغیرہ کے بارے میں صرف دوسرے نقادوں کی رائیں نقل کردی ہیں اور ان میں سے بھی اکثر رایوں میں کوئی خاص بات نہیں ملتی۔ پھر ان نقادوں کے نمونۂ تنقید کے طور پر ان کی تنقیدات سے ایک دو عبارتیں ترجمہ کرکے پیش کردی ہیں۔ گویا نقادوں کا نہیں شاعروں کا ذکر ہو رہا ہے۔ اس سے زیادہ مضحکہ خیز صورتِ حال وہاں پیش آتی ہے جہاں زور صاحب پندرہویں صدی کی اصل سپرٹ سے واقف ہونے کے لیے اس دور کے مشہور انشا پردازوں کی تنقیدوں سے صرف ایک ایک جملہ نمونے کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کی تنقیدی فضا کو انھوں نے صرف دس صفحوں میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے اس صدی کے "نمائندہ" نقادوں کے نام لکھ کر ان کے آگے نقادوں کا ایک ایک قول نموناً پیش کردیا ہے اور اس طرح ان کی نقادانہ حیثیت پر روشنی ڈالی ہے۔ عبادت نے رُوحِ تنقید کی خامیوں کی طرف جو کچھ اشارے کیے ہیں اُن میں سے اکثر عبدالحق اور کلیم الدین احمد سے منقول ہیں۔ انھوں نے زیادہ توجہ کتاب کے خصائص ہی کو بیان کرنے کی طرف دی ہے۔ عبادت سے ہم ان خصائص کا بیان ہی نہیں چاہتے بلکہ یہ بھی چاہتے ہیں کہ وہ ان خصائص کی قدر و قیمت بھی متعین کریں۔ ایسی تنقیدی تصنیفوں کی حوصلہ شکنی کچھ زیادہ ہی سخت الفاظ میں کرنی چاہیے تھی۔ زور کی عملی تنقید کے بارے میں عبادت کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ "ڈاکٹر زور نے اصولوں پر سختی کے ساتھ عمل کیا ہے اسی لیے ان کی تنقید بڑی حد تک میکانکی ہو کر رہ گئی ہے اور ریاضی کی ایک شکل معلوم ہوتی ہے۔ ان کا (زور کا) اندازِ بیان ایسا نہیں ہوتا جو پڑھنے والے کے لیے دلچسپی کا باعث بن سکے اور نہ ان کی زبان میں کوئی رس ہوتا ہے نہ خیالات میں کوئی جمالیاتی عنصر پایا جاتا ہے۔[1]"

---

[1] اُردو تنقید کا ارتقا۔ ص ۳۵۱-۳۵۲۔

عبدالقادر سروری کی کتاب "دنیائے افسانہ" بھی ان تمام کمزوریوں کی حامل ہے جن کا ذکر روحِ تنقید کے سلسلے میں گذر چکا ہے۔ لیکن سروری کو محض دنیائے افسانہ کی بنیاد پر جانچنا ٹھیک نہ ہوگا۔ ان کی ایک اور اہم تصنیف ہے "جدید اُردو شاعری" جو اپنی چند در چند خوبیوں کی وجہ سے کافی مقبول ہے۔ لیکن اس کتاب میں بھی تنقیدی شعور ناقص ہے۔ اور سروری سے جا بجا فاش ناقدانہ لغزشیں سرزد ہوئی ہیں۔ حسن عسکری نے اس کتاب پر نہایت بصیرت افروز تبصرہ کیا ہے جو نیا دور نمبر ۱۲ میں شائع ہوا ہے۔ یہ کتاب بڑی سلجھی ہوئی ہے اور اُس ژولیدگی سے پاک ہے جو ہمیں دُنیائے افسانہ میں نظر آتی ہے۔ اس میں اردو شاعری کی اصنافِ سخن کے بارے میں بعض مفید معلومات بھی بہم پہنچائی گئی ہیں۔ لیکن کتاب کی حیثیت تنقیدی سے زیادہ تاریخی اور معلوماتی ہے اعلیٰ تنقیدی عناصر سے یہ بھی محروم ہے۔

ڈاکٹر عبداللطیف اور کلیم الدین احمد کا ذکر بھی عبادت نے مغربی طرز کے نقادوں کے سلسلے میں کچھ آگے چل کر کیا ہے۔ ڈاکٹر عبداللطیف کے بارے میں عبادت کی رائے یہ ہے۔ "ڈاکٹر عبداللطیف کی تنقید میں گہرائی اور غور و فکر کے عناصر بہت کم ہیں۔ وہ بیکار باتیں بھی کرتے ہیں۔ اُن کے ہاں جذباتیت نظر آتی ہے۔ وہ غلط رائیں قائم کرتے ہیں۔ غرض یہ کہ اُن کی کوئی کل سیدھی نہیں ہے۔[1]" ڈاکٹر عبداللطیف بھٹکے ہوئے نقاد ضرور ہیں لیکن یہ کہنا کہ ان کی تنقید میں گہرائی اور غور و فکر کے عناصر کم ہیں، دُرست نہیں۔ کلیم الدین احمد کو بھی عبادت نے نہایت سخت الفاظ میں یاد کیا ہے "کلیم الدین احمد میں تنقید کی بڑی صلاحیت تھی۔ لیکن ان کی جذباتیت اور بدگمانی اُن کو لے ڈوبی۔ جس سے وہ کہیں کے نہ رہے"۔ میرا خیال ہے کہ کلیم الدین احمد باوجود اپنی کمزوریوں کے اُردو کے بہترین نقادوں میں شمار کیے جا سکتے ہیں اور اُردو کے تنقیدی سرمایہ میں جو کچھ انھوں نے اضافہ کیا ہے وہ ناقابلِ فراموش ہے۔ کلیم الدین میں بعض شدید کمزوریوں کا پتہ چلتا ہے۔ وہ ایک جابر نقاد ہیں۔ ان کے تنقیدی فیصلوں میں نادری عتاب اور فرعونیت ہوتی ہے۔ ان کی رایوں میں قطعیت اور انتہا پسندی ہوتی ہے ان کی تنقید میں اعصابی ہیجان اپنے شباب پر ہوتا ہے۔ ان تمام نقائص کے باوجود ان کی تنقید میں گہرائی اور اُپج ہے۔ اُن کے دلائل ٹھوس اور اُن

---

[1] اُردو تنقید کا ارتقا صفحہ ۴۳۷

کے فیصلے بے لاگ ہوتے ہیں۔ اُن کی رائیں قطعی ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ معقول بھی ہیں۔ انھوں نے بعض عظیم اور مقدس بُتوں کو توڑا لیکن جیساکہ آل احمد سرور بتاتے ہیں۔ "یہ بُت شکنی اُس بُت پرستی سے بہتر ہے جو ذہن کو مقید اور محدود کردیتی ہے اور کسی بڑے ادیب کے خلاف ایک حرف بھی سُننا گوارہ نہیں کرتی[1]"۔ عبادت اُن کے متعلق لکھتے ہیں۔ "اُن کی تنقید میں ہمدردی کا عنصر نام کو نہیں ملتا۔ خلوص کی بھی کمی نظر آتی ہے۔ مخالفت ان کا شیوہ ہے۔ مکمل تحمل سے اُن کی تنقید محروم رہ جاتی ہے۔ وہ بہت جلدی رائے قائم کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے اُن کی زیادہ تنقیدی رائیں اُکھڑی اُکھڑی سی معلوم ہوتی ہیں[2]"۔ "یہ تمام نقائص کلیم الدین کی تنقید میں ہمیں نظر آتے ہیں۔ لیکن اِن نقائص کے باوجود اُن کی تنقید میں تجزیاتی گہرائی اور ناقدانہ چھان بین بدرجہ اتم موجود ہے۔ ہم اُن کے فیصلوں سے متفق نہ ہوں، لیکن ہم اُن کے تجزیوں کی بے لاگ صداقت سے ضرور متاثر ہوتے ہیں۔ اُردو شاعری، اُردو تنقید اور اُردو داستان کا انھوں نے جس مبسوط پیرایہ میں تنقیدی جائزہ لیا ہے اس سے بعد کے بہت سے نقادوں نے استفادہ کیا ہے۔ خود عبادت نے کتاب کی تالیف میں۔ "اُردو تنقید پر ایک نظر" سے جو مدد حاصل کی ہے وہ انھیں کسی اور کتاب سے نہیں مل سکی۔ تجزیوں، فیصلوں اور رایوں کے قائم کرنے میں عبادت نے اس سے بہت کچھ استفادہ کیا ہے یہی نہیں بلکہ بعض ادوار ابواب اور عنوانوں کی تقسیم اور ترتیب میں بھی عبادت نے "اُردو تنقید پر ایک نظر" سے کافی اثر قبول کیا ہے۔ اور یہ حقیقت بھی ہے کہ اُردو تنقید کے ارتقا کا جائزہ کلیم الدین کی کتاب اور ان کے بعض اصول اور رایوں کو نظر انداز کر کے نہیں لیا جا سکتا۔ یہ کس قدر تعجب کی بات ہے کہ عبادت بعض معمولی اور سطحی قسم کے نقادوں کے ذکر میں لگ گئے لیکن کلیم الدین پر محض تنقیدی نظر ڈالی اور ان کے محاسن کو یک قلم نظر انداز کر گئے۔ ہمیں عبادت سے اُمید تھی کہ وہ کلیم الدین کے وقیع نظریوں، جائزوں اور رایوں پر ہمدردی سے غور کریں گے۔ لیکن یہ دیکھ کر بڑی مایوسی ہوئی کہ انھوں نے اپنی تنقید کو محض عیب جوئی تک محدود رکھا۔

---

1. تنقیدی اشارے۔ آل احمد سرور صہ ۲۱۔
2. اُردو تنقید کا ارتقا صہ ۴۴۱۔

تاثراتی اور جمالیاتی تنقید کے بارے میں عبادت نے جو کچھ لکھا ہے وہ یک طرفہ تعصبانہ ذہنیت کا آئینہ دار ہے۔ تاثراتی تنقید کے بارے میں اُن کے بیانات پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ تاثراتی تنقید محض نقائص اور معائب کا انبار ہے اور تنقید کی ایک بگڑی ہوئی شکل۔ ان کے نزدیک تاثراتی تنقید کا مقصد محض حظ حاصل کرنا ہے۔ "اس دبستان کی خصوصیات یہ ہیں کہ تنقید نگار اُن خصوصیات کا اظہار کرتا ہے جو کوئی تخلیق اس کے دل و دماغ پر چھوڑتی ہے ... اُس کا اندازِ تنقید کچھ اس قسم کا ہوتا ہے کہ فلاں نظم مجھے پسند ہے ... اس میں ابتدائے آفرینش کے وحشی انسان کی نفسیات کی خصوصیات پوری طرح موجود ہیں۔ وحشی انسان بھی مختلف چیزوں کو دیکھ کر خوش ہوتا تھا۔ اس خوشی کے اظہار کے لیے اس کے پاس الفاظ نہیں تھے۔ اس لیے وہ اشاروں سے کام لیتا تھا۔"[1] یہ خیالات تاثراتی تنقید کی بعض سطحی خصوصیات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تاثراتی تنقید "پسند" کی نفسیات کا تجزیہ ہے۔ یہ "پسندیدگی" کے اسباب و علل کی تلاش ہے۔ یہ پسند کے نفسیاتی اور جمالیاتی محرکات سے بحث کرتی ہے۔ یہ محض واہ نہیں کرتی۔ یہ محض "ماشا اللہ کیا شعر کہا ہے گویا تخیل کے آسمان سے مضامین کے تارے توڑ لائے ہیں۔" والی بات نہیں کرتی۔ یہ شعر کے جمالیاتی محاسن کو (جنھیں ایک عام آدمی صرف محسوس کرتا ہے) شعور کی سطح پر لاتی ہے۔ یہ فن کی تحلیل کرتی ہے۔ یہ ہمارے ادبی مذاق کی تہذیب کرتی ہے، ہمارے فنی شعور میں نکھار پیدا کرتی ہے۔ اور ہماری جمالیاتی حس کو جلا بخشتی ہے۔ تنقیدی تحسین ہی کے ذریعہ بہت سے بھولے بسرے شاعر حیاتِ نو پاتے ہیں اور بہت سے گمنام فن کاروں کو مقبولیت ملتی ہے۔ واہ تو ہر شخص کر سکتا ہے لیکن تاثراتی تنقید ہر نقاد کے بس کا روگ نہیں۔ اس میدان میں اچھے سے اچھے نقاد نے ٹھوکریں کھائی ہیں اور بہکے ہیں۔ بہرحال اس میں قصور تنقید کا کم اور نقادوں کا زیادہ ہے۔ غزل کی طرح تاثراتی تنقید بنا بھی سکتی ہے اور بگاڑ بھی سکتی ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ تاثراتی تنقید کی عدم موجودگی میں تنقید تاریخی، گہرائی، سیاسی اور

---

[1] اُردو تنقید کا ارتقا ص ۲۵۱-۲۵۲۔

اقتصادی مقالہ تو بن سکتی ہے لیکن اُسے ادبی تنقید بنانے کے لیے اُس میں تخلیقی اور جمالیاتی عناصر کو سمونا ہی پڑے گا۔ بہتر ہوتا اگر عبادت تاثراتی تنقید کے تاریک پہلوؤں کے ساتھ ساتھ روشن پہلوؤں کو بھی پیش کرتے۔

نیاز، فراق اور مجنوں تاثراتی تنقید کے نمایاں علم بردار ہیں۔ ان تینوں نقادوں کے ہاں تاثراتی تنقید کی اچھی اور بُری دونوں مثالیں ملتی ہیں۔ رطب و یابس تینوں کے ہاں پایا جاتا ہے۔ جو بات فراق مصحفی والے مضمون میں پیدا کر سکے نفنے وہ ذوق والے مضمون میں پیدا نہ ہو سکی۔ جس خوبی اور عمدگی سے مجنوں نے میر کی شاعری کے حُسن کو اُجاگر کیا اُس خوبی سے وہ آسی غازی پوری کے تغزل کو اُجاگر کرنے سے معذور رہے حقیقت یہ ہے کہ تاثراتی تنقید کی کامیابی کا دارومدار نقّاد کے ساتھ ساتھ ان ادیبوں اور شاعروں پر بھی ہوتا ہے۔ جن پر نقاد خامہ فرسائی کرتا ہے۔ اگر خود شاعر ہی تاثر اور اثر انگیزی سے محروم ہے اور اس کا کلام فنّی عظمت سے محروم ہے تو تنقید کا بے جا مدح سرائی اور قصیدہ گوئی بن جانا ناگزیر ہے۔ اگر نقاد کے تاثرات اور اہتزازی ارتسامات کی تصدیق شاعر کے کلام اور خصوصاً اُن اشعار سے جو نقّاد مثالاً پیش کرتا ہے نہیں ہوتی تو پھر پڑھنے والوں پر اس تنقید کا کوئی اثر نہیں ہوتا اور نقّاد ایک مضحکہ خیز صورتِ حال کا شکار ہو جاتا ہے کیونکہ قارئین محسوس کرنے لگتے ہیں کہ نقّاد شاعر میں وہ عناصر تلاش کر رہا ہے جو فی الواقعی اس میں موجود نہیں۔ فراق اور مجنوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ بنیادی طور پر تاثراتی نقاد ہونے کے باوصف ادب کی سماجی اور معاشرتی نوعیت کا بھی شعور رکھتے ہیں۔ فراق نے کم اور مجنوں نے بہت زیادہ ادب کی اشتراکی اقدار کو اپنایا ہے اور ترقی پسند تصورات کی تشکیل میں انھوں نے بہت آگے بڑھ کر حصہ لیا ہے۔ نیاز، فراق اور مجنوں نے اردو کے بعض بھولے بسرے شاعروں کی تنقیدی تحسین CRITICAL APPRECIATION لکھ کر انھیں پھر سے مقبول بنایا۔ اکثر شاعروں میں مقبولیت کے عناصر موجود تو ضرور ہوتے ہیں لیکن وہ خوابیدہ نغمہ کی طرح آتش نوا مغنّی کے منتظر رہتے ہیں جو انھیں مضراب کی ایک ہلکی سی جنبش کے ذریعہ بیدار کر دیتا ہے۔ فراق کے بارے میں عزیز احمد کا یہ جملہ کس قدر بلیغ ہے " فراق گورکھپوری کا بڑا

کمال یہ ہے کہ وہ ادبی تنقید میں بجلی کے تار سے پرانی موم بتیاں جلاتے ہیں[1]"، مصحفی اور فانی پر ان کے مضامین اردو تنقید کا گراں قدر سرمایہ ہیں۔ ان تینوں نقادوں کا عبادت نے نہایت ہمدردی اور خلوص سے جائزہ لیا ہے۔ نیاز کے متعلق ان کی یہ رائے بالکل ٹھیک ہے کہ "وہ تشریح کرتے ہیں تجزیہ نہیں کر پاتے اور ان کا انداز اسی کی تعریف و تنقیص کا مجموعہ بنا دیتا ہے[2]،،

جس زمانہ میں نیاز، فراق اور مجنوں اپنی تنقیدی نگارشات کی وجہ سے مرکزِ توجہ بنے ہوئے تھے اسی زمانہ میں ترقی پسند تحریک نے بال و پر نکالے۔ ۳۵ء سے اس تحریک نے ایک منظم صورت اختیار کرلی اور اس کا حلقۂ اثر اتنا وسیع ہوگیا کہ اردو ادب کی تقریباً تمام اصناف اس سے متاثر ہوئیں۔ اردو تنقید میں اس تحریک سے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے اور ادب زندگی اور سماج کے نئے تصوّرات اور نظریات سے اردو تنقید شناسائی حاصل کرتی ہے۔ فراق اور مجنوں ان ادبی قدروں کو قبول کرتے ہیں۔ ترقی پسند تنقید میں آج بھی قابلِ احترام نام مجنوں گورکھپوری ہی کا ہے۔ ان کے بعد اختر رائے پوری، احتشام حسین اور سجاد ظہیر ترقی پسند تنقید کے نمائندہ علم بردار ہیں۔ عبادت نے ان سب نقادوں کا تفصیل سے جائزہ لیا ہے۔ سجاد ظہیر میں ذہانت اور ادبی سوجھ بوجھ کا مادّہ کافی موجود ہے۔ انھوں نے تنقید کی طرف مستقل توجہ نہیں کی ورنہ وہ اردو کے ایک ممتاز نقاد ہوتے۔ ڈاکٹر عبدالعلیم کی تنقیدیں وصفی اور مقداری دونوں حیثیتوں سے کم ہیں۔ عبادت نے ڈاکٹر عبدالعلیم کی تنقیدی خصوصیات کو بیان کیا ہے ان خصوصیات پر تنقید نہیں کی۔ ڈاکٹر عبدالعلیم کی تنقیدوں میں ژرف نگاری اور فکری گہرائی کے آثار ابھی تک نمایاں نہیں ہو پائے ہیں۔ اختر رائے پوری کا مضمون "ادب اور انقلاب" اردو میں مارکسی تصورات ادب کو روشناس کرانے کی پہلی کامیاب کوشش ہے۔ اور اس لیے اردو تنقید میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن یہ مضمون بھی لغزشوں سے پاک نہیں[3]۔ لیکن ان جزوی خامیوں

---

[1] جدید اردو تنقید۔ عزیز احمد رسالہ سویرا نمبر ۴ [2] اردو تنقید کا ارتقا۔ صفحہ ۳۶۲۔
[3] ادب اور انقلاب۔ آفتاب احمد رسالہ کتاب جلد ۴ نمبر ۱۰۲۔

کے باوصف وہ اُردو کے ایک اچھے نقّاد ہیں اور انھوں نے سب سے پہلے اشتراکی زاویۂ نگاہ سے اُردو ادب کو سماجی پس منظر میں پرکھنے کی کوشش کی۔ عبادت نے اختر رائے پوری کی تنقیدی خصوصیات کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔ بہتر ہوتا اگر وہ اختر رائے پوری کی تنقید میں جو تناقص اور تضاد کے آثار دکھائی پڑتے ہیں انھیں بھی زیرِ بحث لاتے۔ احتشام حسین کے بارے میں عبادت کی رائے متوازن ہے۔ احتشام کی ابتدائی تنقیدوں میں ادب کا ذکر کم اور سماج اور تاریخ کا ذکر بہت زیادہ ملتا ہے۔ چنانچہ ادیس احمد اویس نے بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے ان کا کہنا ہے کہ احتشام کی ہر تنقید میں "تاریخ زیادہ، تحقیق اس سے کم اور تنقید سب سے کم ہوتی ہے[1]"۔ لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی تنقیدوں میں ادبیت پیدا ہوتی گئی۔ اور ان کے اسلوبِ بیان میں بھی، جو اپنی بے رنگی کی وجہ سے پرنسپل عبدالشکور سے لے کر کنہیالال کپور کی طنز سے بھی محفوظ نہ رہا تھا، آہستہ آہستہ حُسن اور شگفتگی پیدا ہوتی گئی۔ آج احتشام کی عملی اور نظریاتی دونوں قسم کی تنقیدیں قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہیں۔ آل احمد سرور میدانِ تنقید میں صاحبِ اسلوب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کی تنقیدوں میں نہایت ہی پختہ اور شُستہ ادبی شعور کا پتہ چلتا ہے۔ اُن کی تنقیدیں ادبی چاشنی لیے ہوئے ہیں اور متوازن خیالات کے ساتھ ساتھ جتنے شگفتہ اور متناسب جملے اُن کی تنقیدوں میں ملتے ہیں کسی اور نقاد میں نہیں ملتے۔

اسی دَور کے دوسرے نقّادوں کے سلسلہ میں عبادت نے رشید صدیقی، وقار عظیم، اختر انصاری، اکرام، عزیز احمد اور اختر اورینوی کا ذکر کیا ہے۔ رشید صدیقی جیسا کہ کلیم الدین بتاتے ہیں "باوجود تنقیدی صلاحیت کے ذہنی کجروی کا شکار ہو گئے ورنہ وہ اُردو کے قابلِ قدر نقّاد ہوتے۔" رشید صدیقی کے بارے میں عطا محمد نے بڑی دل چسپ بات کہی ہے۔ "اپنی رائے پر ضرورت سے زیادہ اعتماد اور اُس کا ASSERTION استادوں کی ایک لازمی خصوصیت ہے۔ ... کاش یہ ناقد اُستاد نہ ہوتے تو بہتر ناقد ہوتے

---

[1] عہدِ حاضر کا ایک نقاد۔ اویس احمد اویس۔ ادبِ لطیف جولائی ۱۹۵۳ء۔

کیوں کہ یہ خود رائی اور خود اعتمادی بعض دفعہ پست جذباتیت سے مل کر خاصے آدمی کو ڈبو دیتی ہے[1]،،

آٹھویں باب میں عبادت نے اردو کے اُن جدید تنقیدی رجحانات کا ذکر کیا ہے جو ترقی پسند اور غیر ترقی پسند نظریات کی کشمکش کے طور پر وجود میں آئے۔ ان رجحانات کی ایک جھلک پچھلے ابواب میں مختلف نقادوں کے ذکر میں دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن عبادت نے ایک علیحدہ باب مقرر کر کے ان کا بالاستیعاب جائزہ لیا ہے۔ انھوں نے ان نقادوں پر کافی نکتہ چینی کی ہے جو تصور پسند اور عینی نظریات کے حامل ہیں اور ادب کے جمالیاتی اور غیر سماجی ہونے پر زور دیتے ہیں۔ اس باب کے ابتدا میں عبادت نے ان سماجی اور سیاسی تغیرات کا ذکر کیا ہے جن کی ابتدا غدر سے ہوتی ہے۔ اور جو اب تک جاری وساری ہیں۔ پھر ان تغیرات کے تحت تنقید جس طرح متاثر ہوتی رہی ہے اس کا جائزہ لیا ہے۔ جہاں تک ترقی پسند ادب کے مخالف گروہ کا تعلق ہے اُسے بہت کم ذہین نقاد ملے ہیں اور جو کچھ بھی ذہین نقاد تھے مثلاً حسن عسکری، میراجی وہ ذہنی انتشار کا شکار ہو گئے۔ جعفر علی خاں اثرؔ، ماہر القادری اور علی اختر تلہری میں اتنی صلاحیت نہ تھی کہ وہ اپنے نظریات کو پیش کر سکتے یہی وجہ ہے کہ اس تمام کشمکش میں مارکسی نظریات کا پلہ بھاری ہے اور باوجود اپنی کمزوریوں اور لغزشوں کے ترقی پسند نظریات ایک ہی توانائی کے حامل نظر آتے ہیں جو کم از کم اردو میں دوسرے ادبی نظریات میں شاذ ہی دکھائی پڑتی ہے۔

اگلے باب میں عبادت نے اُردو ادب کی تاریخوں اور رسالوں پر ناقدانہ نظر ڈالی ہے۔ عبادت کا یہ کہنا بالکل ٹھیک ہے کہ اُردو ادب کی ان تاریخوں کی تنقیدی اہمیت بہت زیادہ نہیں کیوں کہ یہ کسی تنقیدی نکتۂ نظر سے نہیں لکھی گئیں۔ آبِ حیات اور گلِ رعنا ادبی تاریخ کی اوّلیں مثالیں ہیں۔ لیکن ان کی تعمیر تذکروں کی بنیاد پر ہوئی ہے۔ سیر المصنفین اور تاریخ نثر اردو میں تو ذرا بھی تنقید نہیں ملتی۔ داستانِ تاریخ اُردو حامد حسن کا اہم کارنامہ ہے۔ اس میں کچھ ناقدانہ رائیں بھی ملتی ہیں۔ لیکن حامد حسن کا اندازِ تنقید قدیم اور مشرقی ہے۔ جیسا کہ عبادت

---

[1] عطا محمد۔ نئے نقاد۔ نیا دور نمبر ۱۵-۱۶

بتاتے ہیں اس کتاب میں ان کا مقصد صرف اسالیب ہی کی تنقید ہے۔ شعرالہند کے متعلق عبادت کا خیال ہے کہ اس میں تنقید کا عنصر موجود ہے غالب نہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ شعرالہند میں تنقیدی عنصر کا تو ذکر ہی کیا تعمیری اور ترتیبی انتشار اور پراگندگی اتنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے کہ بقول کلیم الدین احمد" اس کتاب کا پڑھنا جہاد کرنا ہے"۔ ڈاکٹر سکسینہ کی تاریخ ادب اردو اور ڈاکٹر اعجاز حسین کی مختصر تاریخ ادب اردو کے متعلق اس سے زیادہ اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ لوگ مغربی اصولِ تنقید سے واقف ہونے کے باوجود اپنی تنقید میں اتنی بھی گہرائی پیدا نہ کر سکے جتنی کہ اُن کے پیشروؤں میں موجود تھی۔ اردو زبان کے لیے یہ کچھ کم حوصلہ فرسا بات نہیں ہے کہ ترقی کی اتنی منزلیں طے کرنے کے باوجود اس میں ادب اور شاعری کی ایک بھی جامع تنقیدی تاریخ نہیں لکھی گئی۔ ایسی تاریخ جو سائنٹفک اُصولوں پر لکھی گئی ہو اور جس میں طالب علموں کی ضرورتوں سے قطع نظر ذہین قارئین کے ادبی اور علمی ذوق کی تسکین کا سامان فراہم کیا گیا ہو۔ اس میں شک نہیں کہ جو کچھ ادبی تاریخیں اب تک معرضِ وجود میں آئی ہیں ان کی تصنیف و تالیف میں تفحص، عرق ریزی اور جانفشانی سے کام لیا گیا ہے اور ان مصنفین کی یہ خدمات قابلِ قدر ہیں۔ لیکن اُردو زبان آج بھی اُس ادبی تاریخ کی منتظر ہے۔ جس میں تنقیدی عمق، تحقیقی بالغ نظری اور ادبی عظمت کے آثار پائے جائیں اور جسے ہم اُردو ادب کی ایک مستند اور وقیع تنقیدی تاریخ کہہ سکیں۔

جہاں اُردو میں اچھی ادبی تاریخ ہی نہیں ملتی وہاں یہ توقع کہ ادب کی مختلف شاخوں کی تاریخ بھی ملے عبث ہے۔ عبادت نے اُردو میں تنقیدی ارتقا کی تاریخ لکھ کر ایک بڑی خدمت انجام دی ہے۔ تمام کتاب کے مطالعہ کے بعد جس چیز کا اثر سب سے زیادہ ہمارے ذہن پر ہوتا ہے وہ عبادت کا تنقیدی توازن اور خلوص ہے۔ وہ تنقید میں انتہا پسندی، قطعیت اور طنز و تشنیع کی بجائے احترام اور رواداری سے کام لیتے ہیں۔ لیکن یہ رواداری انھیں بے لوث اور سچی بات کہنے سے باز نہیں رکھتی۔ ان کی تمام کتاب تلخ بیانی اور اعصابی ہیجان کے ناگوار اثرات سے محفوظ ہے۔ ان کی تنقید میں ٹھہراؤ، سکون اور سنبھلی ہوئی کیفیت ملتی ہے۔ حتیٰ کہ وہ معمولی اور سطحی نقادوں کی بھی سختی سے سرزنش نہیں کرتے۔ وہ ڈانٹ ڈپٹ کے قائل نہیں۔ ان کا لب و لہجہ شقاوت اور تلخی سے پاک رہتا ہے۔ عبادت نے کتاب کے پیش لفظ میں اُن

اُصولوں کو اجمالی طور پر بیان کیا ہے جو اس کتاب کی تدوین و تالیف میں اُن کے پیشِ نظر رہے ہیں۔ یہ اصول سائنٹی فِک اور اس قسم کی تصنیف کے لیے نہایت مفید ہیں۔ چنانچہ پوری کتاب کی تعمیر میں ایک خاص تنظیم اور ترتیب پیدا ہوگئی ہے۔ یہ کتاب اُردو نقادوں کا محض تذکرہ نہیں ہے۔ نہ ہی اُردو تنقید کی محض تاریخ ہے۔ یہ کتاب اُردو نقادوں، اُردو کے قدیم وجدید تنقیدی نظریوں اور قدروں اور اُردو تنقید کے تاریخی ارتقا کی ناقدانہ چھان بین ہے۔ اس میں نقادوں کی محض علمی تنقید ہی سے سروکار نہیں رکھا گیا بلکہ ان کے تنقیدی رُجحانات اور ادبی نظریات کا بھی سراغ لگایا گیا ہے۔ جس سے کتاب میں نظریاتی اور عملی دونوں قسم کی تنقیدوں کا جائزہ ملتا ہے۔ پیش لفظ میں ایک جگہ عبادت لکھتے ہیں" اور جن لوگوں نے اصولِ تنقید کی بحث نہیں کی، جن کے یہاں نظریاتی تنقید کا پتہ نہیں چلتا، ان کی مختلف تنقیدی تحریروں سے ان نظریاتِ تنقید کو معلوم کرنے کی کوشش کی جائے۔" یہ اصول بالکل ٹھیک ہے۔ لیکن اکثر انھوں نے اس کی اتنی سختی سے پابندی کی ہے کہ وہ اُن نقادوں کے ہاں بھی نظریاتی تنقید کے عناصر تلاش کرنے لگتے ہیں جن کے ہاں نظریاتی تنقید کی کوئی روایت نہیں ملتی۔ ایسے نقادوں کی تنقید میں ادب و شعر اور تنقید کے متعلق جو خیالات و تصورات ملتے ہیں وہ برسبیلِ تذکرہ ہیں اور کسی غور و فکر کا نتیجہ نہیں۔ مثلاً مہدی افادی، وحید الدین سلیم، سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی وغیرہ کے ہاں ادب، ادب کا سماج سے تعلق، شعر کی ماہیت وغیرہ کے متعلق جو کچھ بھی خیالات ملتے ہیں وہ باہم مل کر کسی ایسے نظریہ کی تشکیل نہیں کرتے۔ جو ان ناقدین کے تنقیدی شعور پر روشنی ڈال سکے۔ ادب اور شعر کے متعلق ان کے ہاں جو کچھ بھی نظریاتی بحثیں ملتی ہیں وہ محض علمی تنقید کی پیداوار ہیں۔ اگر اقبال پر تنقید کی جا رہی ہے تو کہہ دیا کہ ادب کا کام قوم کی اصلاح ہے۔ ۔۔۔۔۔ اگر فانیؔ پر خیال آرائی ہو رہی ہے تو پھر ادب جذبات کے اظہار کا نام بن جاتا ہے۔ اس قسم کے بیانات اور خیالات کسی فلسفیانہ سوچ بچار کا نتیجہ نہیں اسی لیے ادب میں ان کی کوئی اہمیت نہیں۔

ایک اور کمی جو اس کتاب میں نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ اس میں اقبالؔ کے کسی نقاد کا ذکر نہیں ملتا۔ جہاں اقبالؔ کو بہت سے معمولی اور لچر قسم کے نقادوں نے اپنی شہرت کا ذریعہ بنایا

وہیں اقبال کو بہت سے ذہین اور دقیقہ رس نقاد بھی ملے جن کی نگارشات نے اُردو تنقید میں بعض اہم قدروں کا اضافہ بھی کیا اور تنقید پہلی مرتبہ فلسفہ کے قریب آئی۔ سیاسیات، عمرانیات فلسفہ، مذہب، تاریخ، جمالیات، تصوف اور ادب کے نئے تصورات سے اُردو تنقید آشنا ہوئی۔ ڈاکٹر یوسف حسین، خلیفہ عبدالحکیم، ڈاکٹر رضی الدین، ڈاکٹر عابد حسین، خواجہ غلام السیدین، سید نذیر نیازی وغیرہ کے تنقیدی کارنامے ایسے نہیں ہیں کہ انھیں یک قلم نظرانداز کیا جا سکے۔ یہ کمی اس کتاب میں اتنی کھٹکتی ہے کہ اس کی کوئی معقول توجیہہ نہیں کی جا سکتی۔

جہاں تک عبادت کے اسلوبِ نگارش کا تعلق ہے وہ اوّل سے لے کر آخر تک سپاٹ اور بے رنگ ہے۔ تنقید کی زبان عالمانہ اور تنقید کا اسلوب سنجیدہ ہوتا ہے لیکن سنجیدگی اور متانت کو بے رنگ کا مترادف سمجھنا غلط ہے۔ سنجیدہ اسلوب میں بھی رنگینی اور جاذبیت ہو سکتی ہے۔ عبادت کے اسلوب بیان میں ادبی چاشنی اور ملاحت کا بُری طرح فقدان ہے۔ ان کی انشا میں کوئی چاشنی اور رنگارنگی نہیں۔ پوری کتاب میں ایک تشبیہہ ایک استعارہ ایک چبھتا ہوا جملہ نہیں ہے۔ وہ کسی جگہ یہ کوشش کرتے دکھائی نہیں دیتے کہ اسلوب میں بانکپن، اظہارِ خیال میں ندرت اور تشکیل رائے میں جدت پیدا کریں۔ وہ ایک ہی طرز ایک ہی انداز اور ایک ہی کیفیت میں لکھتے چلے جاتے ہیں اور زبان میں کبھی مٹھاس، اسلوب میں کبھی شگفتگی اور اظہارِ بیان میں کبھی صناعانہ حُسن پیدا ہونے نہیں دیتے۔ فراقؔ، مجنوںؔ، عزیز احمد اور آلِ احمد سرورؔ تنقید میں تخلیق کا رنگ پیدا کرتے ہیں اور انھیں پڑھ کر جو ادبی حظ حاصل ہوتا ہے وہ احتشام حسین، ممتاز حسین اور عبادت بریلوی کی تنقیدیں پڑھ کر نہیں ہوتا۔ ہمارے یہاں تنقید کا اسلوب ابھی تک طالب علمانہ ذہنیت کا آئینہ دار ہے۔ ابھی اس میں تنوع اور وُسعت پیدا نہیں ہوئی۔ اس میں شادابی اور شگفتگی نہیں آئی۔ ابھی حُسنِ بیان کا جادو اس پر نہیں چلا۔

سوداؔ کا طنزیہ کلام

"آبِ حیات" میں آزادؔ نے سوداؔ کا ایک لطیفہ نقل کیا ہے۔ ایک دن میاں ہدایت ملاقات کو آئے۔ بعدِ رسومِ معمولی آپ نے (سوداؔ نے) پوچھا کہ فرمائیے میاں صاحب آجکل کیا شغل رہتا ہے۔ انھوں نے کہا کہ افکارِ دُنیا فرصت نہیں دیتے۔ طبیعت کو ایک مرض یادہ گوئی کا لگا ہوا ہے۔ گاہے ماہے غزل کا اتفاق ہوجاتا ہے۔ مرزا ہنس کر بولے۔ غزل کا کہنا کیا، کوئی ہجو کہا کیجیے۔ بیچارے نے حیران ہوکر کہا کہ ہجو کس کی کہوں، آپ نے کہا کہ ہجو کو کیا چاہیے۔ تم میری ہجو کہو، میں تمھاری ہجو کہوں!"

یہ لطیفہ سوداؔ کی باغ و بہار اور رنگا رنگ طبیعت کا آئینہ دار ہے۔ سوداؔ نے ہجو گوئی ایک دل چسپ مشغلہ کے طور پر شروع کی لیکن اس میدان میں اپنی ذہانت اور طباعی کے وہ جوہر دکھائے اور اس کا دامن اسالیبِ بیان کی خوبیوں اور شعری محاسن کے انمول موتیوں سے بھر دیا کہ ایک ناقابلِ اعتنا اور نظروں سے گری ہوئی صنفِ سخن بامِ عروج پر پہنچ گئی۔ ہجو سوداؔ کے لیے ایک اہم صنفِ سخن کی حیثیت رکھتی تھی۔ اور اُن کی ہجوؤں میں بھی وہی کاوش، انہماک اور عرق ریزی جھلکتی ہے جو اُن کی غزلوں، قصیدوں اور نظموں میں نظر آتی ہے۔ وہ محض وقت گذاری، ذاتی پرخاشِ یا ادبی چھیڑ چھاڑ کے لیے ہجویں نہیں کہتے تھے۔ سوداؔ کی اُن ہجوؤں کے مطالعہ سے جو ذاتی یا شخصی رنگ لیے ہوئے نہیں ہیں، بلکہ سماجی، معاشرتی اور اخلاقی نوعیت کی حامل ہیں، یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ وہ ہجو کو پوری سنجیدگی متانت اور ادبی ذمہ داری کے ساتھ اظہارِ

خیالات کا ذریعہ بناتے تھے۔ اُن کی کلیاتِ نظم میں جو اصنافِ سخن سب سے زیادہ نمایاں ہیں اُن میں غزل، قصیدہ اور مرثیہ کے پہلو بہ پہلو، ہجو بھی نظر آتی ہے۔

سوداؔ کی قادرالکلامی کا اعتراف اُن کے معاصرین سے لے کر آج تک ہر نقاد نے کیا ہے۔ ہر تذکرہ نگار اُن کی تعریف میں رطب اللسان ہے۔ میر حسن نے تو یہاں تک لکھا ہے کہ "تاحال مثلِ اُو در ہندوستانِ جنت نشان کسے بر نہ خواستہ۔" انھوں نے اُردو شاعری کی ابتدائی منزلوں ہی میں اسے اظہارِ بیان کے وہ سانچے عطا کیے جو فارسی شاعری کو سینکڑوں سال کے ارتقا کے بعد حاصل ہوئے تھے۔ غزل میں گو اُن کا رنگ میرؔ اور دردؔ کے سامنے جم نہ سکا اور ان کی غزل میں وہ حلاوت، گداز اور شیرینی پیدا نہ ہو سکی جس نے میرؔ کی غزلوں کو ایک امتیازی شان بخشی ہے پھر بھی اُن کی غزلیں ایک خاص معیار اور بلندی کی حامل ہیں۔ لیکن قصیدہ اور ہجو کا میدان خاص اُن کا میدان ہے جس میں آج تک کوئی شاعر اُن کے مقابل نہیں رہا۔ بحیثیت قصیدہ گو کے اُن کا مقابلہ فارسی ہی کے کسی عظیم شاعر سے کیا جا سکتا ہے لیکن دورِ جدید میں ہمارا بدلا ہوا شعری مذاق قصیدہ کی جمالیاتی قدروں اور شاعرانہ روایتوں کو قبول کرنے سے قاصر ہے۔ مضمون آفرینی، مبالغہ، تملق پیشگی اور چاپلوسی قصیدہ کے لاینفک جزو رہے ہیں اور بہت کم شاعر اس سے اپنا دامن بچا سکے ہیں۔ یہ عناصر جاگیردارانہ دور کی پیداوار تھے اور اسی کے ساتھ ختم ہو گئے۔ صرف قصیدوں کی تشابیب ہمارے لیے دلچسپی کا سامان رکھتی ہیں۔ لیکن سوداؔ کی ہجوؤں کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ آج بھی ہمارے ادبی ذوق کی بھرپور طریقہ پر تسکین کر سکتی ہیں اور امتدادِ زمانہ کے باوجود ان کی اہم ہجوؤں کا کوئی پہلو کوئی رُخ اور کوئی گوشہ فرسودہ اور پارینہ نہیں ہوا بلکہ آج بھی اتنا ہی زندہ حقیقی اور درخشندہ ہے جتنا کہ سوداؔ کے زمانے میں تھا۔ وقت کا آہنی شکنجہ اُن کے خدوخال کو بگاڑنے اور نقوش کو مٹانے میں ناکام رہا ہے اور سوداؔ کی ہجویہ روایات زمانے کے نشیب و فراز سے محفوظ گذر گئی ہیں۔ طنز کے صحیح ادبی مقام کا شعور ہمیں دورِ جدید ہی میں حاصل ہوا ہے، اسی لیے سوداؔ کی طنزیہ شاعری ہمارے لیے ایک خاص جاذبیت اور کشش رکھتی ہے اور از سرِ نو دعوت مطالعہ دے رہی ہے۔

بحیثیت ہجو نگار کے سودا خود اپنے زمانہ میں کافی مشہور ہو چکے تھے۔ ہجو میں اُن کی قادرالکلامی کا اعتراف اکثر تذکرہ نویسوں نے کیا ہے۔ سودا کے یہاں اچھی اور بُری دونوں قسم کی ہجوئیں ملتی ہیں۔ بُری ہجوئیں تو وہ ہیں جو شخصی مناقشات اور ذاتی پرخاش کے تحت لکھی گئی ہیں۔ ان ہجووں میں بعض ایسی بنیادی کمزوریاں اور کوتاہیاں بھی ہیں جن کی وجہ سے یہ مزاح کی عامیانہ سطح سے اوپر نہ اُٹھ سکیں، ان میں طنز سے زیادہ تشنیع اور مزاح سے زیادہ تمسخر ہے۔ اِن میں اُن لوگوں سے، جن پر سودا نے دشنام طرازی کی بوچھار کی ہے، نفرت سے زیادہ ہمدردی پیدا ہوتی ہے۔ ان ہجووں میں سودا نے جو معائب مخصوص افراد سے منسوب کیے ہیں انھیں عالمگیر شکل نہیں دی اور نہ ہی اُن افراد اور معائب کے درمیان کوئی نفسیاتی رشتہ قائم کیا۔ میر ضاحک، ندرت کاشمیری، مولوی سجاد وغیرہ پر جو ہجوئیں ملتی ہیں وہ سودا کی اعلیٰ ظرافت کی نمائندہ نہیں ہیں۔ میر ضاحک کی ہجووں میں سودا نے تمام اخلاقی ضوابط اور شرافت و نجابت کے تقاضے بالائے طاق رکھ دیے ہیں۔ ان میں سوائے سب و شتم فحاشی اور سوقیانہ پن کے کوئی خاص بات نہیں، میر ضاحک کا شمار شہر میں شرفا میں ہوتا تھا وہ ازسادات عالیشان سپر مکان تھے عالم و فاضل، ناثر و ناظم، بہ غایت فہیم، ہزل دوست، مزاح پسند، بذلہ سنج، نکتہ سنج، درویش مزاج اور متوکل تھے۔ (تذکرہ میر حسن) ضاحک کی طبیعت ہزل کی طرف مائل تھی اس لیے قیاس ہوتا ہے کہ انھوں نے بھی مرزا کو خوب آڑے ہاتھوں لیا ہوگا۔ اُن کا کلام ضائع ہو گیا ورنہ سودا سے اُن کا تقابلی مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوتا۔ میر ضاحک نے اپنی وضع قطع کچھ ایسی بنا رکھی تھی کہ اکثر لوگ انھیں چھیڑا کرتے تھے۔ اس کی تصدیق اُس لطیفہ سے ہوتی ہے جو آزاد نے میر ضاحک کی ہجو میں سودا کے ایک مخمس، جس کا پہلا مصرع ہے۔

ع "یارب یہ دعا مانگتا ہے تجھ سے سکندر" کی شانِ نزول بتاتے ہوئے آبِ حیات میں نقل کیا ہے اُن کی مضحکہ خیز وضع قطع زیادہ سے زیادہ دعوتِ تمسخر دے سکتی ہے۔ لیکن ان فحش اور رکیک اشعار کی سزاوار تو نہیں ٹھہر سکتی جو سودا نے ان کی سیادت پر حملہ کرتے ہوئے قلم بند کیے ہیں:

تیرے والد کو ہوئی تپ ایک سال — تب حکیموں نے یہ تشخیص تمام

دق سمجھ کر یہ دوا تجویز کی — شیرِ خر با قرصِ کافور ایک دام

مول لے اک مادہ خر پینے لگا — ہر سحر اُس شیر کا اک بھر کے جام

عمر پائی تھی غرض پائی شفا ! — پھر ہوا سوزاک ہو بند احتلام

آخرِ کار اِس مرض کی بھی دوا — وہ جو مادہ خر تھی اُس کے آئی کام

ریم سوزاکِ پدر ہے تو شریر — رحم مادر میں اُلٹ نکلا ہو تیر

ریم سوزاکِ پدر کس قدر گندہ اور گھناؤنا تصور ہے۔ اس رنگ میں مرزا اس قدر آگے بڑھ جاتے ہیں کہ لوگوں کی بہو بیٹیوں کو بھی نہیں چھوڑتے۔ بے چارے ضاحک کی اہلیہ اور ندرت کشمیری کی لڑکی بھی اس طوفانِ بدتمیزی سے محفوظ نہ رہ سکیں، ندرت کشمیری کی لڑکی پر مرزا کی طبع آزمائی دیکھیے:

کتابی مکھ یہ جوں اُس کے دھنک کاجل کی پھیلی ہے !
کہ لونڈی جس کی اب ہر سطرِ انوارِ سہیلی ہے
کب اُس کی میٹھی تیوری کی گرہ کڑوی کسیلی ہے
غرض اُس کی ادا کا بوجھنا مشکل پہیلی ہے

بدقت می تواں فہمید معنی ہائے نازاد — کہ شرح حکمت الینست مژگانِ درازاد

ان ہجوؤں میں مرزا کی مضمون آفرینی اُن کے قلم سے ایسے سوقیانہ شعر نکلواتی ہے جنھیں کوئی بھی سنجیدہ طبع انسان برداشت نہیں کر سکتا۔ میر ضاحک کی بسیار نوشی کے بیان میں انھوں نے مضامین کے یہ ستارے توڑے ہیں:

توڑ کھاتا ہے جا کے پاخانے — یہ بلا سیر اپنی کے دانے

جائے ہے چوری سے رفیدے کو — مار ڈالوں گا اِس ندیدے کو

اِن اشعار کے پیشِ نظر سوداؔ کی شخصیت کے متعلق فوری طور پر کوئی رائے قائم کر لینا مناسب نہ ہوگا۔ تشکیل رائے کے سلسلہ میں ہمیں اُس سماجی اور تہذیبی پس منظر کا بھی جائزہ لینا ہوگا جس کے زیرِ اثر سوداؔ کی ذہنی نشو و نما ہوئی۔ سوداؔ کی شخصیت سے زیادہ اہم اور بحث طلب

مسائل اخلاقی اور سماجی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُس زمانہ میں فرد کا احترام کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتا تھا۔ جب میر، سودا اور درد جیسی عظیم شخصیتیں بھی ہجو سے نہ بچ سکیں تو دوسروں کا شمار ہی کیا، اپنے زمانے کا ایک شریف و نجیب اور مسلّم الثبوت شاعر جس کی سماجی حیثیت بلند اور قابلِ احترام تھی جب ایسے رکیک، فحش اور سوقیانہ اشعار دوسرے شریف انسانوں کی شان میں کہتا ہوگا تو اُس کے احباب و اقارب، ملحقین اور عام لوگوں میں اس کا ردِ عمل کیا ہوتا ہوگا، ان کا کوئی خاطر خواہ جواب تذکروں اور ادبی تاریخوں سے نہیں ملتا۔ اس قسم کی ہجوؤں کو دیکھ کر سودا کے حق میں سوائے اس کے اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ سودا نے بھی وہی کیا جو دوسرے کرتے آئے تھے اور کر رہے تھے۔ جب بازار میں ہر کس و ناکس کی پگڑیاں اُچھالی جا رہی تھیں سودا نے بھی ایک دو کی پگڑیاں اُچھال دیں۔ خصوصاً اُس وقت جب لوگوں کے ہاتھ انھوں نے خود اپنی پگڑی کی طرف بڑھتے دیکھے۔ سودا کی عظمت کا راز اس میں پوشیدہ ہے کہ اُن کی ظرافت اور طنز کا ارتقا ان مقامات پر آکر رک نہیں گیا بلکہ ارتقا کی وہ منزلیں طے کیں جن کے گردِ سفر کو بھی اُن کے معاصرین پہنچ نہیں سکے۔

اس قسم کی ہجوؤں میں، جن کی بنیاد معاصرانہ چشمک پر ہے۔ سوائے ایک ہجو موسوم بہ بوم و بقال کے کوئی اور ہجو ہمارے مطالعہ کی مستحق نہیں ٹھہرتی۔ اس ہجو کا سب سے زیادہ دلچسپ حصہ بنیے اور اُلّو کا قصہ ہے جس کے دورانِ بیان میں بنیے اور اس کی بیوی پر بھاوتی کی مخصوص زبان اور اس کے لہجہ کو اتنی کامیابی سے نظم میں برتا ہے جس نے مثنوی کو ایک خاص دل چسپی کا حامل بنا دیا ہے:

کرنے لگا جورو سے رات کو یہ مصلحت
سنتی ہے پر بھاوتی اس میں کیا ہے تیری مت

پیسے مرے کرج ہیں اک سپاہی کے پاس
اُس سے نکد ملنے کی مجھ کو نہیں ہے اب آس

باج بڑا ہی سا ایک دکھائی اُس کے کنے
اُس کو کھریدوں میں اب کال کو جو وہ بنے

بولی بنی یہ سن او تب تجھے خبر ہے
اس کی رسوئی ہے ماس اُس سے ہمیں بیر ہے

سن کے کہا بنیے نے کیسے کہے ہے تینے بات
نادری پر بھاوتی رام کی سوں دودھ بھات

لیکن بدقسمتی سے یہ ہجو فی الحقیقت سودا کی نہیں ہے بلکہ جیسا کہ شیخ چاند مرحوم نے میر حسن

اور قدرت اللہ شوق کے بیانات اور دوسرے مُستند حوالوں کے ذریعے ثابت کیا ہے۔ یہ سوداؔ کے ایک شاگرد میر فتح علی شیداؔ کی تصنیف ہے جو انھوں نے اپنے اُستاد کی حمایت میں فدوی لاہوری کے خلاف لکھی تھی۔ جو بقول میر حسن کے ایک بر خود غلط قسم کا انسان تھا اور مرزا رفیع سے مباحثہ اور مجادلہ کرنے فرخ آباد سے دہلی آیا ہوا تھا۔ شیدا نے یہ مثنوی بغرضِ اصلاح سوداؔ کو دی ہوگی جو بعد میں سوداؔ سے منسوب کردی گئی۔ حیرت ہے کہ ان تاریخی شہادتوں کے باوجود رشید احمد صدیقی نے طنزیات و مضحکات میں اس مثنوی کو سوداؔ ہی سے منسوب کیا ہے اور اُس میں سے اشعار نقل کیے ہیں۔

فدوی لاہوری کے خلاف خود سوداؔ کی کہی ہوئی ہجویں بھی کُلّیاتِ سوداؔ میں ملتی ہیں لیکن اُن میں کوئی شاعرانہ خوبی نہیں۔ دو مخمس مولوی ندرت کی ہجو میں ملتے ہیں جن میں ایک مخمس میں ندرت کی فارسی ہجو پر شعر تضمین کیے ہیں۔ ندرت کے ان شعروں کو دیکھ کر قیاس ہوتا ہے کہ وہ بھی اس میدان میں سوداؔ سے پیچھے نہیں تھے۔ سوائے لعن طعن اور پُر عتاب لہجہ کے ان ہجوؤں میں کوئی خاص بات نہیں۔ البتہ ندرت کے خلاف جو دُوسرا مخمس ہے جس کا ٹیپ کا مصرع ہے۔ "گھوڑے کو دو نہ دو لگام مُنہ کو تنگ لگام دو" نسبتاً کامیاب ہے۔ کیوں کہ اس میں ندرت کی ذات سے زیادہ اُن کی ادبی شخصیت اور شاعری پر طنز کیا گیا ہے۔ اسی لیے دُوسری اسی نوعیت کی ہجوؤں سے زیادہ مُہذّب اور شُستہ ہے اس کا لب و لہجہ بھی بجائے پُر عتاب ہونے کے پُرسکون و نرم آہنگ ہے۔

جن ہجوؤں کا اوپر ذکر ہُوا اُن کی بنیادی کمزوریاں فنی نہیں معنوی ہیں ورنہ مرزا کی قادرالکلامی قوتِ بیان اور ندرتِ تخیّل کی جھلکیاں اِن ہجوؤں میں بھی نظر آتی ہیں۔ لیکن شاعرانہ مشاطگی کی تمام تر کوششیں موضوع کے عامیانہ پن اور بد نمائی کو تزئین و آرائش بخشنے میں ناکام رہتی ہیں۔ اس ادبی اُصول پر کہ بغیر موضوع کی عظمت کے شاعری میں عظمت پیدا نہیں ہوسکتی، زور آج دیا جارہا ہے لیکن اس کی صداقت کی مثالیں ہر دَور کے ادب سے بہم پہنچائی جاسکتی ہیں۔ ان ہجوؤں میں ایک شخص کو خواہ مخواہ مضحک بنا کر اس پر ہنسنے کی دعوت دی جارہی ہے۔ کسی شخص کا تمسخر اُڑا کر تفننِ طبع کا سامان حاصل کرنا مزاح کا کوئی اچھا طریقہ نہیں ہے۔

طنز اور مزاح کا لطف اُس وقت آتا ہے جب اُس میں اتنی لچک اور وسیع المشربی ہو کہ وہ شخص بھی ہمارے ساتھ ہنسی میں شریک ہو سکے جو ہمارے تیروں کا نشانہ بن رہا ہے۔

اِن ذاتی اور شخصی ہجوؤں کے ساتھ ساتھ ان ہجوؤں کا ذکر بھی ضروری ہے جن کا محرک مذہبی اختلاف و تعصب ہے۔ سوداؔ شیعہ تھے ننھیال بھی مذہبًا امامیہ تھی۔ حضرت علیؓ اور امام حسینؓ سے اُن کی عقیدتمندی کا اظہار اُن قصیدوں اور مرثیوں سے ہوتا ہے جو ان بزرگانِ دین کی خدمت میں لکھے گئے ہیں۔ سوداؔ اپنے شیعی عقاید کے خلاف ایک لفظ بھی برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ شیخ چاند نے تو انھیں ایک خشک دل واعظ اور مذہب پرست مولوی سے بھی تنگ نظر کہا ہے۔ "معمولی سے مذہبی اختلاف کو بھی وہ برداشت نہیں کر سکتا اور بے لگام ہو کر فحش و دشنام کے لیے اپنی زبان دراز کر دیتا ہے"۔

مذہبی جنون کے تحت لکھی ہوئی ہجو، طنزیہ شاعری کی ایک ایسی خطرناک شکل ہے۔ جس سے نہایت تلخ نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ جب طنز کا نشانہ کسی کی ذات ہو اور پھر مذہبی رنگ لیے ہوئے ہو تو کس قدر خطرناک بن جاتا ہے اِس کا احساس ہمیں سوداؔ کی ان ہجوؤں سے ہوتا ہے۔ یہ اُردو ادب کی بدقسمتی تھی کہ سوداؔ کی طنزیہ صلاحیت کا استعمال اکثر غلط موقعوں پر ہوتا رہا۔ فنی اعتبار سے ان ہجوؤں میں بڑی پختگی ہے وہ دل چسپ ادبی تفریح کا سامان فراہم کر سکتی ہیں لیکن چوں کہ خیالات متعصبانہ ہیں، جذبات مذہبی جنون میں ڈوبے ہوئے ہیں، لعن طعن اور دشنام طرازی کے تیز نشتر مذہبی زہر آب میں بجھ کر نکلے ہیں۔ اس لیے کوئی سلیم الطبع اور روشن خیال انسان ان ہجوؤں کو برداشت نہیں کر سکتا۔ مثال کے طور پر ہم وہ قصیدہ لیں جس کے متعلق شیخ چاند کا کہنا ہے کہ وہ شاہ ولی اللہ محدّث دہلوی کی ہجو میں ہے۔ شاہ صاحب پر یہ الزام ہے کہ انھوں نے اپنی تصنیف میں معاویہ کو خلیفۂ پنجم لکھا ہے۔ جو بقول شیخ چاند کے غلط الزام ہے۔ سوداؔ کی ہجو کا محرک جب کوئی مذہبی جذبہ ہوتا ہے تو دیکھیے شاہ صاحب جیسی عظیم المرتبت شخصیت کی شان میں بھی کیا گل فشانی کی جاتی ہے:

انھوں کی ذاتِ مبارک میں یہ تعصب ہے　　　　کریں نہ چشم میں سُرمہ ہو گر صفاہانی

لگا نا سرمہ کو وا نکے جہاں رہیں شیعہ — کھلی ہیں اس سے تو یہ آنکھیں کورِ مجانی
علیؓ کا نام لے کوئی جو آ کے مجلس میں — کہیں ہیں قتل کروا اس کو ہے یہ ایرانی
جو باپ شمر کا تھا سو انھوں کا دادا تھا — جو ماں یزید کی تھی سو انھوں کی ہے نانی
انھوں کی بہن ہے ابن زیاد سے منسوب — ہنوز جس سے ہے دنیا میں آلِ مردانی
نہیں حسینؓ وگرنہ کرے ابھی یہ قتل — غرض جہاں میں یہ ناداں یزید کا ثانی

شاہ صاحب جیسی جلیل القدر ہستی کے متعلق سودا کی یہ ہرزہ سرائی طبیعت کو متعفن کر دیتی ہے۔ مولوی ساجد کی ہجو ایک مناظرہ کی شکل میں ہے جو ایک شیعہ اور سُنّی کے درمیان واقع ہوتا ہے۔ ہجو کے آخیر میں ایک مطلع ہے جس میں مذہبی تعصب و جنون اپنے عروج پر پہنچا ہوا نظر آتا ہے:

مکن تو لعن بہ شمر و یزید و ابنِ زیاد — بگو بہ مولوی ساجد مدام لعنت باد

مخمس در ہجو میر علی ہاتف اور مخمس در ہجو کشمیری، بھی مذہبی عصبیت لیے ہوئے ہے۔ پتہ نہیں کہ سودا یکایک بے چارے کشمیریوں پر کیوں برس پڑے۔ شاید ندرت کشمیری اور میر علی ہاتف کے کشمیر کے ساتھ نسبتی تعلقات نے سودا کو تمام کشمیریوں کا دشمن بنا دیا۔ تمام ہجو میں سودا نے کشمیریوں کو بے دین مشرکوں سے بدتر۔ اہلِ بیت اور سادات کے دشمن وغیرہ کہہ کر مخاطب کیا ہے اور سوائے بے ہودہ اور لغو الزامات تراشنے کے ایک شعر بھی ایسا نہیں لکھا جو ہم سے خراجِ تحسین وصول کر سکے۔

سودا کی شخصیت کا یہ پہلو ممکن ہے بہت تاریک نظر آئے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا ٹھیک نہ ہوگا کہ وہ اپنی عملی زندگی میں بھی ویسے ہی متعصب اور تنگ نظر تھے۔ درد اور مرزا مظہر جو سُنّی تھے ان کے گہرے دوستوں میں تھے اور جب مرزا مظہر کو ایک شیعہ نے قتل کر دیا تو سودا کو اس سے سخت صدمہ پہنچا تھا۔ سودا کی سب سے بڑی کمزوری یہ تھی کہ وہ جب بھی ہجو لکھنے بیٹھتے تو خود پر قابو رکھنا، ذہنی توازن کو ہاتھ سے نہ جانے دینا اور ضبط و نظم سے کام لینا اُن کے امکان سے باہر ہو جاتا۔ ہجو کا تخلیقی محرک چاہے ذاتی چشمک ہو، چاہے مذہب کے معاملہ میں اختلافِ عقائد، وہ ہمیشہ اخلاقی حدود سے تجاوز کر جاتے

اور اُن کے قلم سے انتہائی جارحانہ شعر نکلنے لگے۔ مذہبی عقائد کا معاملہ ویسے بھی بہت نازک ہوتا ہے۔ معاویہ کو خلیفۂ پنجم کہنا یا محرم کا چاند دیکھ کر عید منانا، ایسے بیانات ہیں جنھیں کوئی شیعہ کبھی برداشت نہیں کر سکتا۔ جاہل اور کوتاہ بیں مولویوں کے وہ بیانات اور اجتہادات جن سے سودا کے دینی عقائد کو ٹھیس لگتی، سودا کو برانگیختہ کرنے کے لیے کافی تھے اور پھر معاملہ ٹھہرا ہجو کا۔ بقول آزاد کے سودا آئیں تو جائیں کہاں۔ ممکن ہے ذاتی طور پر اُن کے خیالات کسی کے متعلق اتنے حقارت آمیز نہ رہے ہوں جتنے ان کی ہجوؤں میں نظر آتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ میر ضاحک کی وفات کے بعد سودا اُن کے مکان پر گئے اور وہ تمام ہجوئیں چاک کر ڈالیں جو انھوں نے مرحوم کے خلاف لکھی تھیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ سودا کا دل کینہ، بغض اور عصبیت کے جذبات سے پاک تھا۔ وہ بڑے زندہ دل اور یار باش انسان تھے دل کا کنول ہر وقت کھلا رہتا تھا۔ اس پر سب رنگوں میں ہم رنگ اور ہر رنگ میں اپنی ترنگ، جب دیکھو طبیعت شورش سے بھری اور جوش و خروش سے لبریز (آبِ حیات)۔

ہجو کو اُس زمانے میں کوئی شخص نہ سنجیدگی سے لکھتا تھا نہ پڑھتا تھا، اس کی حیثیت ایک دل چسپ ادبی مشغلہ کی تھی۔ جن لوگوں کو شاعرانہ زورِ بیان اور اپنی طبیعت کی جولانی دکھلانی ہوتی وہ غزل اور قصیدہ کا میدان منتخب کرتے، ہجو کو معاصرانہ چشمک اور باہمی چھیڑ چھاڑ کے لیے ہی ذریعۂ اظہار بناتے۔ ہجو کا میدان ایک اکھاڑے کی حیثیت رکھتا تھا جس میں پہلوانانِ سخن اپنے داؤ پیچ بتاتے اور حریفوں کو چت کرنے کی کوشش کرتے۔ بعض اوقات انھیں واقعی دنگل میں اُترنا پڑتا۔ مثال کے لیے آبِ حیات کا یہ لطیفہ واضح ہے مرزا نے ایک ولایتی کی ہجو کہی اور محفل میں اُس کے سامنے ہی پڑھی۔ جب ختم ہوئی تو وہ مرزا کے سامنے آ بیٹھا اور پیش قبض کمر سے کھینچ کر اُن کے پیٹ پر رکھ دی اور کہا "نظم خودت گفتی حالا ایں نثر را گوش کن۔ ہر چہ تو گفتی نظم بود نظم از ما نمی آید، ما بہ نثر ادا کردیم" مرزا کو یہ نثر بہت بھاری پڑی ہوگی۔ لیکن معاملہ بھی تنگ آمد بہ جنگ آمد والا ہی تھا، جس طرح مدحیہ شاعری میں مبالغہ آمیز تعریف کو لفظی و معنوی حیثیت سے صحیح نہ سمجھا جاتا تھا۔ اسی طرح ممکن ہے ہجویہ شاعری کی عیب پاشی کو بھی کوئی شخص سنجیدگی کی نظر سے نہیں دیکھتا ہوگا اور پھر معرکہ ہی ٹھہرا

تو ہجو جائز ہے۔ نہ شخصیت کا احترام نہ جذبات کی پاس داری۔ آزاد کہتے ہیں کہ "اول میر ضاحک نے سودا کے حق میں کچھ فرمایا۔ سودا نے دست بستہ عرض کی کہ میں آپ کے جد کا غلام، عاصی اس قابل نہیں کہ آپ اس کے حق میں کچھ ارشاد فرمائیں۔ ایسا نہ کیجیے کہ مجھ گنہگار کے منہ سے کچھ نکل جائے۔ میر ضاحک کی زبان سے نکل گیا کہ نہیں بھئی یہ شاعری ہے اس میں خوردی و بزرگی کیا۔"

شاعری اور خصوصاً ہجو کے متعلق یہ نقطۂ نظر اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ہجو کو وہ ایک ایسا فن سمجھتے تھے جس میں شخصیتوں کا احترام اور بزرگی کی عظمت کوئی قدر وقیمت نہیں رکھتی۔ اس فن میں اگر سودا سے کوئی کمی بیشی ہوئی تو یہ اُن کی شاعری کا بدنما داغ ہے اُن کی شخصیت پر اس سے کوئی حرف نہیں آتا۔

سودا نے چند مختصر قطعے بھی بصورتِ ہجو کہے ہیں جن میں ایک قطعہ جو بہرے کے بیان میں ہے۔ بعض ایسے شعر لیے ہوئے ہے جو اپنے وقت کے سماجی نظام پر براہ راست طنز کی حیثیت رکھتے ہیں:

کیا یہ بہرہ ہے کہ ہے سارا جہاں بہرے میں — بے خطا پیر سے لے تا بہ جواں بہرے میں
اس زمانہ کا جو دیکھا تو ہے اُلٹا انصاف — گرگ آزاد رہیں اور ہوں شباں بہرے میں
سب جگہ قید گنہگار یہ ہوتی ہے و لے — بے گناہوں کے تئیں دیکھا یہاں بہرے میں

مرزا فوقی کے خلاف سودا نے ایک مثنوی لکھی ہے فوقی اصل میں سودا ہی کے شاگرد قیام الدین قائم کا فرضی نام ہے" جنھوں نے یہ گستاخی کی کہ اپنے اُستاد کے ایک شعر پر اعتراض کیا، سودا نے اس پر برہم ہوکر ہجو کہی جس پر قائم نے گھبرا کر معافی مانگی —— سودا نے در گزر کر کے قائم کا نام نکال دیا اور اُس کی جگہ فوقی کا فرضی نام لکھ دیا۔" (شیخ چاند) قائم کوئی معمولی شاعر نہیں تھے۔ اُن کی غزلوں میں سودا سے زیادہ تغزل اور گداختگی ہے۔ کریم الدین نے تو اپنے تذکرہ طبقات الشعرا میں یہاں تک لکھا ہے کہ جو لوگ قائم کو سودا سے بہتر سمجھتے ہیں وہ سچے ہیں۔ آزاد کا بھی خیال ہے کہ قائم کا دیوان ہرگز میر و مرزا کے دیوان سے کم تر نہیں ہے۔ انھوں نے درد اور بیدار کی ہجوئیں بھی لکھی ہیں۔ سودا کے کلیات میں

قائم کے قریب ۵۳۳ اشعار ملتے ہیں جو بقول شیخ چاند کے الحاقی نوعیت کے حامل ہیں۔ ایک مثنوی "شدتِ سرما" جو سودا سے منسوب چلی آتی ہے۔ فی الحقیقت قائم کی ہے۔ حسنِ تعلیل اور معنی آفرینی میں یہ مثنوی سودا کی مثنوی "شدتِ گرما" سے کسی طرح کم تر درجہ کی نہیں ہے۔ تقابلی مطالعہ کے لیے دونوں کے جستہ جستہ اشعار نیچے دیے جاتے ہیں۔

ان مثنویوں میں فطری مناظر کی تلاش لاحاصل ہے ان کا آرٹ صنائع لفظی اور نازک بیانیوں کا آرٹ ہے۔ شدتِ سرما کے یہ شعر دیکھیے:

بسکہ یخ بستہ بجز یخ ہے آب!   برف کی ہے رکابی پر گرداب

گر کسی مہروش کو دیکھے ہے   شیخ بھی اپنی آنکھیں سینکے ہے

سقا بولے ہے بھر کے آنکھوں میں اشک   یارو پانی نکالو چیر کے مشک

آہ قناد بھر کے یوں بولے   بنی تھی قند ہو گئے اولے

دیکھو حلوائی کو جو بیٹھے کہیں   برفی چھٹ کچھ دکاں میں اس کی نہیں

شدتِ گرما کی کیفیت یہ ہے:

سرو کا حال کیا کروں میں بیاں   پاؤں اس کا ہے لبِ آبِ رواں

ہے حرارت گلوں کو اب یاں تک   نہیں شبنم یہ نکلی ہے چیچک

ہے پسینے سے مے خوردوں کا یہ حال   بادہ گویا ہے آب در غربال

پانی کیسا ہی پیٹ میں ہو اب   شکل آئینہ خشک رہتے ہیں لب

رات سووے زمیں پہ جو انسان   کروٹیں یوں لے جوں توے پر نان

غیرتِ خانے جائے امن نہیں   اب کچھ آرام ہے تو زیرِ زمیں

سودا سے قائم کا مقابلہ یقیناً برابر کا مقابلہ ہوگا۔ قائم کے خلاف سودا کی ہجو بہت پھیکی اور بے رنگ ہے۔ سوائے قائم کی شاعری پر معمولی اعتراضات کرنے اور اپنی شاعری کے حق میں بلند آہنگ دعوے پیش کرنے کے وہ طنز کا کوئی عمدہ پہلو پیدا نہ کر سکے۔ مثنوی کے لب و لہجہ میں چڑچڑا پن ہے۔ للکار اور دعوتِ مقابلہ کہ "یہاں آؤ میری غزل سے اپنی غزل کو لڑا دیکھو" نے طنز کے جذباتی پہلو کو مجروح کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنے

شاگرد کی اس نازیبا حرکت سے مرزا کو دلی صدمہ پہنچا تھا۔ غم اور غصہ کے جذبات نے مرزا کی طبیعت میں ایسا ہیجان پیدا کیا کہ وہ اُس سکون، ٹھہراؤ اور سنبھلی ہوئی کیفیت سے ہاتھ دھو بیٹھے جو طنز کو پُر عتاب لہجہ سے محفوظ رکھتی ہے اور اُسے طنز و ظرافت کے نئے نئے گوشے سجھاتی ہے۔

سوداؔ کی شاعری میں ادبی تنقید کے عناصر چاروں طرف بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اُن میں تنقید کی زبردست صلاحیت تھی۔ اعلیٰ طنز نگار بننے کے لیے تنقیدی شعور کا ہونا ضروری ہے کسی چیز کے دو پہلوؤں کا باہم مقابلہ کرنا اور حسن و قبح میں فرق کر کے معائب کو تیرِ نشتر کا نشانہ بنانا اُس وقت تک ممکن نہیں ہے جب تک طنز نگار ایک ہمہ گیر تنقیدی شعور کا مالک نہ ہو، سوداؔ صرف شعر کہنا ہی نہیں جانتے تھے، شعر کی ہجے کرنا بھی جانتے تھے، ان کا فارسی رسالہ عبرۃ الغافلین جس میں انھوں نے فاخر مکیں کی فارسی دانی کا بھرم کھول کر رکھ دیا ہے، اُن کی تنقیدی صلاحیت کی بڑی اچھی ترجمانی کرتا ہے، جب مرزا کی تنقید طنز میں ڈوب کر نکلتی ہے تو اس میں جان آجاتی ہے۔ اُن کا تنقیدی شعور ان کی طنز کو مقصدی بناتا ہے اور ان کی طنز اُن کی تنقید کو جلا بخشتی ہے۔ انھوں نے اپنے زمانہ کی شعری بد مذاقیوں کا بُری طرح خاکہ اُڑایا ہے۔ ایہام گوئی تجنیس، لف و نشر دُور از کار تشبیہیں اور مہمل استعارے غرض کہ ان تمام صنائع لفظی اور معنوی پر سوداؔ نے ضرب لگائی ہے جن کے غیر موزوں استعمال نے شاعری کی رُوح کو تباہ کر دیا تھا اور شاعری لفظی شعبدہ بازی اور خیال آرائی کے سوا کچھ نہ رہی تھی، دیکھیے اس نوع کی شاعری پر اُن کی ضرب کتنی کاری ہے:

شعر مربوط پہ ایراد یہ کرتے نہ ڈریں
اپنے دیوان میں اُس شعر کو پڑھ پڑھ کے مریں

لفظ بے ربط تلازم کے لیے جس میں بھریں
جسم کو آہو سے بن شاخ یہ نسبت نہ کریں

ابرو کو تیغ سے تشبیہہ نہ دیں بے صیقل

ریش بابا جو سنی ہے کوئی قسمِ انگور
شانۂ دو سمہ بن اُس کا وہ نہ لادیں مذکور

ربط الفاظ کو معنی سے نہ دیں تا مقدور
لف و نشر ان کو مرتب جو ہو کرنا منظور

رام پور کی یہ کٹاری دیکھیں اور سیتا پھل

ایک اور قصیدہ جو امام ضامن کی مدح میں ہے اس کی تشبیب میں مرزا فاخر مکیں پر طنز کرتے ہوئے اس زمانہ کے عام شیوۂ شاعری پر سخت لفظوں میں تنقید کی ہے:

مصرع میں اگر بیٹھ معنی ہو قلم بند — زعم اپنے میں سمجھے ہیں کیا بیل کو زنجیر

سمجھیں ہیں کلام اپنا بہ از سورۂ یوسف — معنی جو ہیں سو خواب فراموش کی تعبیر

استاد کی ان کے ہے انھوں کو یہ نصیحت — لفظی نہ تناسب ہو تو کچھ مت کرو تحریر

اتنا تو تلازم رکھو الفاظ کا ملحوظ — بے پنجۂ و ناخن نہ لکھو دودھ کو تم شیر

پہ چہرہ کو نہ معشوق کے دو شمع سے تشبیہ — تا زلفوں کو باندھو نہ کسو شکل سے گلگیر

ان اشعار کے مطالعہ سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ سودا کا شعری مذاق کس قدر شستہ تھا اور لوازماتِ فن کے متعلق اُن کے تصورات عام سطح سے کس قدر اونچے اور ایک بلند ادبی معیار کے حامل تھے۔

قصیدہ شہر آشوب، مخمس شہر آشوب، قصیدہ مسمّٰی بہ تضحیکِ روز گار، ہجو بخیل وغیرہ سودا کی وہ نظمیں ہیں جن میں اُن کی طنز کے جوہر کھلتے ہیں۔ یہ نظمیں اُردو کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں ایک امتیازی شان کی مالک ہیں اور اُردو ادب کی بہترین شعری تخلیقات میں شمار کیے جانے کے قابل ہیں۔ ان نظموں میں سودا کی طنز، اُن کی ظرافت اور قوتِ بیان اپنے شباب پر ہے۔ ہمارے کلاسیکی ادب کا یہ بہترین ورثہ ہیں اور ہم ان پر جتنا بھی فخر کریں کم ہے۔ مزاح کی اعلیٰ ترین صورت وہ ہے جس میں مزاح نگار طعن و تشنیع، سب و شتم اور تمسخر سے بلند ہو کر زندگی اور سماج کے مضحک پہلوؤں کو اُجاگر کرتا ہے اور معاشرتی بُرائیوں پر طنز کے وار چلا کر ہمارے شعور کو بیدار کرتا ہے۔ اس مقام پر پہنچ کر طنز نگار کے لہجہ میں پُر عتاب ہیجان کی بجائے سکون اور ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ نفرت اور حقارت کے بجائے انسانی ہمدردی کے جذبات اُس کے طنز میں موجزن ہونے لگتے ہیں اور طنز کو وہ عارفانہ بلندی، وہ جذباتی پاکیزگی، نکھار، حُسن اور دلربائی حاصل ہوتی ہے کہ طنز کا نشتر زخمی کرنے کے ساتھ ساتھ زخموں کا اندمال بھی کر سکتا ہے۔ فرسودہ حقیقتوں، قدروں اور

روایتوں کو مسمار کرنے کے ساتھ ساتھ نئی قدروں اور حقیقتوں کی طرف رہنمائی بھی کر سکتا ہے۔ اسی مقام پر طربیہ المیہ بن جاتا ہے۔ ہنستے ہنستے آنسو بھی نکل آتے ہیں۔ سوداؔ کا فن اس بلند مقام پر پہنچا ہوا نظر آتا ہے۔

سوداؔ کے زمانے میں مغلیہ سلطنت کو زوال آچکا تھا، پے در پے بغاوتوں اور حملوں نے سلطنت کی معاشی بنیادیں اکھیڑ دی تھیں۔ تہذیب و تمدن کی شاندار روایتیں افسانۂ پارینہ بن چکی تھیں۔ تمام ملک معاشی بحران کا شکار تھا۔ اُس زمانے کے معاشرتی حالات کا بہترین عکس سوداؔ کے قصیدہ اور مخمس شہر آشوب میں نظر آتا ہے۔ اُردو اور خصوصاً سوداؔ کی ہجویہ شاعری کی اس لیے بہت زیادہ اہمیت ہے کہ اس کے مطالعہ سے ہمیں اُس زمانہ کی سماجی اور تہذیبی زندگی کے وہ خدوخال نظر آتے ہیں جو غنائی اور مدحیہ شاعری میں ڈھونڈنے سے بھی نہیں مل سکتے۔ طنز اور ظرافت ماضی اور مستقبل سے زیادہ حال سے دل چسپی لیتی ہے۔ طنز نگار اقدار اور تصورات کو کم اور ٹھوس مادی حقیقتوں کو زیادہ اپنے فن کے خام مواد کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ حقیقت کے خارجی توازن اور تناسب میں معمولی سا بھی بے ڈھنگا پن مزاح نگار کی حسِ ظرافت کو متاثر کر کے ایک تخلیقی محرک کا کام دے سکتا ہے۔ کوٹ اگر اچھی اور سالم حالت میں ہے تو سوائے تعریف و توصیف کے کیا کہا جا سکتا ہے۔ لیکن پھٹا پرانا، بوسیدہ اور بے ڈھنگے طور پر سلا ہوا کوٹ ایک حساس طنز نگار کو سینکڑوں نادر تشبیہیں اور اچھوتی تمثیلیں سُجھا سکتا ہے۔ طنز نگار چیزوں اور حقیقتوں کی خارجی ترتیب میں معمولی سا بھی بے تکا پن برداشت نہیں کر سکتا۔ اس لحاظ سے طنز نگار زندہ حقیقتوں اور سامنے کی چیزوں سے بحث کرتا ہے وہ ایک حقیقت پسند نقاد ہوتا ہے جو اپنے زمانہ کی تمام برائیوں اور بدعنوانیوں پر بے لاگ تنقید کرتا ہے۔ پھر چونکہ طنز نگار حقیقت میں بے تکے پن کو فوراً محسوس کر لیتا ہے اس لیے ضروری ہے کہ اُس کے ذہن میں حقیقت کا صحیح تصور موجود ہو۔ جب وہ کوتوال کی بدانتظامی کا ذکر کرتا ہے تو لازمی طور پر نظم و نسق کا ایک اچھا تصور اُس کے ذہن میں موجود ہوگا، وہ اُس چیز کو ہٹا کر جس سے وہ مطمئن نہیں ہے اُس جگہ ایک ایسی چیز لانا چاہتا ہے، جو اُس کی نظر میں زیادہ مفید اور

کار آمد ہے۔ طنز نگار اِصلاح پسند ہوتا ہے۔ اُس کی اصلاح پسندی اس کی طنز کو سماجی مقصدیت عطا کرتی ہے۔ پھر چوں کہ طنز نگار اُن مخالف حقیقتوں اور قوتوں سے، جنھیں اُس کا ذہن قبول نہیں کر سکتا، کسی قسم کی سمجھوتہ بازی یا مفاہمت کرنا نہیں چاہتا اور ہمیشہ اُن کے خلاف نبرد آزما رہتا ہے۔ اس لیے اس کا کردار انقلابی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ بیزرگی اور سپر اندازی اس کا شیوہ نہیں۔ موت بھی اس کے طنز اور تمسخر سے نہیں بچ سکتی۔ دنیا کی ہر زبان میں ایسے لطیفے مل جائیں گے جس میں موت پر پھبتیاں کسی گئی ہیں، اور دار و رسن کا مذاق اُڑایا گیا ہے۔ اس کی بہترین مثال ہمیں ایک تاجر کے، جس کی قسمت میں غریب الوطنی کی موت لکھی ہوئی تھی، لوحِ مزار کے اس جملہ میں نظر آتی ہے کہ "اس خاک کے نیچے فلاں ابنِ فلاں لیٹا ہوا ہے۔ جو یہاں قطعی اس مقصد کے لیے نہیں آیا تھا بلکہ تجارت کی غرض سے آیا ہوا تھا"۔ طنز نگار کی یہی انقلابی اور اصلاحی حیثیت، اپنے زمانہ کی حقیقتوں کو سمجھنے کی کوشش اور نظروں کے سامنے کی چیزوں کو اپنے آرٹ کا موضوع بنانے کا رُجحان اُس کی تخلیقات میں حقیقت پسندی اور ارضیت کو جنم دیتی ہے۔ سودا کی ہجووں میں حقیقت پسندی اور ارضیت کے عناصر جھلکتے ہیں۔ قصیدہ شہر آشوب، روحِ عصر کو اپنے دامن میں لیے ہوئے ہے۔ یہ اپنے زمانہ کے معاشرتی حالات کا آئینہ دار ہے اور عصری زندگی کی ترجمانی بڑی صداقت اور سچائی سے کرتا ہے، اس کا تسلسل، روانی اور زورِ بیان اُس کی فنی پختگی کے غماز ہیں۔ اس کے ابتدائیہ اشعار ہی سے اس کی شاعرانہ عظمت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ قصیدہ کے اِن ابتدائیہ اشعار کے متعلق مسعود حسین رضوی نے بالکل درست کہا ہے کہ "سودا نے اپنے بیان کی تعریف میں جو زورِ بیان دکھایا ہے اس کی نظیر ملنا مشکل ہے اگر یہ دیکھنا ہو کہ کوئی دعویٰ اپنی دلیل کیوں کر ہو سکتا ہے تو یہ قطعہ ملاحظہ کیجیے:

اب سامنے میرے جو کوئی پیر و جواں ہے	دعویٰ نہ کرے یہ کہ مرے مُنہ میں زباں ہے
میں حضرت سودا کو سُنا بولتے یارو!	اللہ رے اللہ رے کیا نظمِ بیاں ہے
اِتنا میں کیا عرض کہ فرمائیے حضرت	آرام سے کٹنے کی طرح کوئی بھی یاں ہے
سُن کر یہ لگے کہنے کہ خاموش ہی رہنا	اِس امر میں قاصر تو فرشتے کی زباں ہے

سوداؔ کا شعور کس قدر بیدار، اُن کی نظر کتنی دُور رس اور اُن کا مشاہدہ کتنا ہمہ گیر تھا۔ اس کا احساس ہمیں اس قصیدہ سے ہوتا ہے۔ زندگی کو انھوں نے سماجی پس منظر اور اُس کی معاشی بنیادوں سے علاحدہ کر کے نہیں دیکھا بلکہ ایک بہتے ہوئے دریا کی شکل میں دیکھا جس کی راہ میں سنگِ گراں حائل ہیں۔ اور جس سے سوتے پھوٹتے ہیں، بہتے ہیں اور خشک ہو جاتے ہیں، اُن کے شعور کی گہرائی اور گیرائی پر حیرت ہوتی ہے کہ اُنھوں نے داخلی شاعری کے اِس دَور میں جب کہ ہر چیز رمزیت اور اشاریت کا نقاب پہنے ہوئے ادب میں جلوہ گر ہوتی تھی، زندگی کی زنجیر کی تمام کڑیوں کو اتنی حقیقت پسندانہ نظر سے دیکھا اور اسے اتنے بھرپور طریقہ پر اپنی شاعری میں پیش کیا کہ ایک پورا زمانہ اپنی تمام نیرنگیوں اور بوقلمونیوں، تہذیبی اور تمدّنی قدروں، اقتصادی پریشانیوں اور سیاسی خلفشار کے ساتھ لفظوں میں قید ہو گیا۔ وقت گذرتا گیا لیکن اُن تصویروں کے نقوش دُھندلے پڑنے نہیں پائے جو سوداؔ کے سحر طراز قلم نے لفظوں میں کھینچی ہیں۔ سوداؔ کا یہ قصیدہ ایک نگار خانہ ہے جس میں لفظی مرقع سازی اپنے کمال پر ہے۔ اس نگار خانہ کی تصویر پُر کشش اور دلرُبا ہے۔ اِن میں غضب کا تنوّع ہے۔ زندگی کا کوئی پہلو، سماج کا کوئی شعبہ، عام کاروباری زندگی کا کوئی منظر ایسا نہیں ہے جس پر سوداؔ کی نظر نہ پڑی ہو اور اُسے لفظوں میں قید کر کے غیر فانی نہ بنا دیا ہو، سپاہی، نوکر پیشہ، مصاحب، حکیم، پیر، مرشد، کاتب، وکیل، مُلّا، سوداگر، کسان، بھکاری غرض کہ کون ہے جس کی مُنہ بولتی تصویر اس نگار خانہ میں آویزاں نہ ہو۔ سوداؔ نے اِن مرقعوں کو بنانے میں اپنے آرٹ کے بہترین آلوں سے کام لیا ہے وہ ایک مشّاق مصوّر کی طرح تصویر کے پس منظر، اس کی تمام جزئیات اور تفصیلات کو بڑی فن کارانہ چابکدستی سے پیش کرتے ہیں۔ مثال کے لیے ذیل کا قطعہ دیکھیے، جس میں انھوں نے بھک منگوں کی، فقیروں اور کنگال لوگوں کی تصویر کھینچی ہے۔ جو ایک امیر کی پالکی کے پیچھے آہ و زاری اور سینہ کوبی کرتے ہوئے چلے جا رہے ہیں۔ اس قطعہ کا آخری شعر ظرافت کا بہترین نمونہ ہے۔ جس میں ایک موزوں اور برجستہ تمثیل کے ذریعہ اس منظر کے مضحک پہلو کو بڑی کامیابی سے نمایاں کیا ہے:

اور وہ جو ہیں کمزور وہاں آن کے بیٹھیں
ریتی کے جو آگے کی یہ ہر ایک دکاں ہے
اُٹھ اُٹھ کے دکھاتے ہیں اُنہیں حال وہ اپنا
دربار رو اس عہد میں جو ر نہ وکلاں ہے
یوں بھی نہ مِلا کچھ تو ہر اک بالکی آگے
اِس ہج سے رسالہ کا رسالہ ہی رواں ہے
کوئی سر پہ کیے خاک گریباں کسی کا چاک
کوئی رو دیے ہے مُنہ پیٹ کوئی نعرہ زناں ہے
ہندو و مسلماں کو پھر اٹھ پالکی اوپر
ارتھی کا تو تم ہے جنازہ کا گماں ہے

اِس قصیدہ سے سودا کی ناظمانہ صلاحیت کا پتہ چلتا ہے۔ قصیدہ کی تعمیر میں تناسب اور توازن کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ اوّل سے لے کر آخر تک قصیدہ ایک آہنگ لیے ہوئے ہے۔ یہاں پر بہ غایت پست اور بہ غایت بلند کا معاملہ نہیں ہے۔ حشو و زوائد سے قصیدہ پاک ہے۔ ایک واقعہ کو بیان کرنے کے لیے جتنے اشعار کی ضرورت ہے اُس سے زیادہ مرزا نے بھرتی کا ایک شعر بھی نہیں لکھا۔ جس سے واقعہ نگاری میں ہم آہنگی اور تناسب پیدا ہو گیا ہے جو مرزا کی صناعانہ قابلیت کا مظہر ہے۔ نظم کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس میں تسلسلِ بیان کے ساتھ ساتھ وحدتِ تاثر ہو۔ مثال کے لیے ذیل کا قطعہ دیکھیے سودا نے کتنے بچے تلے اور منتخب لفظوں میں ایک تصویر کے خدوخال اُبھارے ہیں:

صیغے پہ طبابت کے بھلا آدمی نوکر!
سو دو سو روپیہ کا کسی عمدہ کے یاں ہے
صحبت ہے یہ اُس سے اگر آقا کے تئیں چھینک
آوے تو وہ اُس کو بہ خشونت نگراں ہے
دیتے ہیں منگا تیر و کماں ہاتھ میں اُس کے
ٹھنڈی ہوا آنے کا گر اس وقت گماں ہے
اور ما حضر ادپر جو وہ نواب کو دیکھے
کھانا تو یہ کھاتے ہیں پر اُس کو خفقاں ہے۔
مطبوخ میں ہے خربزہ اور خربزہ پہ دُودھ
ہے دودھ پہ مچھلی پتس ادپر گاؤ زباں ہے
اِس میں جو کہیں درد اُٹھا پیٹ میں اُن کے
پھر بوعلی سینا ہے تو وہ ہیچمداں ہے
رکھتے ہیں غرض مرگ سے لڑنے کو سپاہی
گر نوکری سمجھو یہ طبابت کی کماں ہے

طنز اور کلبیت پسندی کی سرحدیں دُور دُور نہیں ہیں، طنز نگار انسانی اعمال کے مضحکہ خیز اور ریاکارانہ پہلوؤں پر طنز کرتے ہوئے شدتِ جذبات سے مغلوب ہو کر ایک ایسی بے پناہ نفرت اور حقارت کا شکار ہو جاتا ہے۔ جو اسے زندگی اور انسانیت سے بیزار

کردیتی ہے۔ اس کا جذبۂ ہمدردی ختم ہو جاتا ہے اور وہ ہر چیز کو حقارت کی نظر سے دیکھنے لگتا ہے، یہ طنز کا بہت نازک مقام ہے۔ سودا اس مشکل مقام سے بہت کامیاب گزر گئے ہیں۔ کلبیت، بیزاری، اکتاہٹ، چڑچڑاپن، زندگی سے نفرت اور حقارت اُن کے کلام کو چھو تک نہیں گئی۔ انسانی ہمدردی کا ایک ناپیدا کنار سمندر ہے جو اُن کے دل میں موجزن ہے۔ وہ انسان کی بے بسی اور مجبوری کا شعور رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے طنزیہ کلام میں شمشیر کی بُرّش کے ساتھ ساتھ لطافت اور گداختگی بھی ہے۔ دل کو موہ لینے والی کیفیت ہے۔ اُن کا لہجہ کبھی ناقابلِ برداشت نہیں ہوتا، اُن کا طنز کبھی گراں نہیں گزرتا۔ ایک معمولی مزاح نگار ہر چیز پر ہنستا ہے، ہر چیز کو تفننِ طبع کا ذریعہ بنانا چاہتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کوئی چیز بھی تفننِ طبع کا باعث نہیں بنتی۔ سودا ایک اعلیٰ مزاح نگار کی طرح انسانی مجبوریوں اور زندگی کی محرومیوں کا احساس بھی رکھتے ہیں۔ اُن کے لبوں کی مسکراہٹ آنسوؤں میں بھی بدل جاتی ہے۔ اُن کا طربیہ احساس المیہ سے پہلو کاٹتا ہوا نکلتا ہے۔ دیکھیے کاتب جو کہ اپنی تمام ہنرمندی کے باوجود مفلوک الحال ہے اس کے متعلق یہ اشعار کتنی بے پایاں ہمدردی کا جذبہ لیے ہوئے ہیں:

جس روز سے کاتب کا لکھا حال میں تب سے — ہر صفحۂ کاغذ پہ قلم اشک فشاں ہے
وہ بیت ٹکے سیکڑے لکھنے کو ہے محتاج — خوبی میں خط اب جس کا بہ از خطِ بتاں ہے
دمڑی کو کتابت لکھیں دھیلے کو قبالہ — بیٹھے ہوئے واں میر علی چوک جہاں ہے

آزاد نے قصیدہ اور مخمس شہر آشوب کے متعلق کتنی صحیح بات کہی ہے کہ یہ محض ہجو نہیں بلکہ "ملک کی دل سوزی نے اپنے وطن کا مرثیہ کہا ہے"۔ دہلی کی تباہی پر کس قدر دردناک اور جذبات میں ڈوبے ہوئے شعر کہے ہیں:

یہ باغ کھا گئی کس کی نظر نہیں معلوم — نجانے کس نے رکھایاں قدم وہ کون تھا شوم
جہاں تھے سرو و صنوبر وہاں اوگے ہے زقوم — مچے ہے زاغ و زغن سے اب اس چمن میں دھوم
گلوں کے ساتھ جہاں بلبلیں کریں تھیں کلول
جہان آباد تو کب اس ستم کے قابل تھا — مگر کبھو کسی عاشق کا یہ نگر دل تھا

کریوں مٹا دیا گویا کہ نقشِ باطل تھا
عجب طرح کا یہ بحرِ جہاں میں ساحل تھا
کہ جس کی خاک سے لیتی تھی خلق موتی رول

شہر کی شریف زادیوں کی کس مپرسی کا نقشہ کتنا المناک ہے دیکھیے:

نجیب زادیوں کا ان دنوں ہے یہ معمول
وہ بُرقع سر پہ ہے جس کا قدم تلک ہے طول
ہے اُن کی گود میں لڑکا گلاب کا سا پھُول
اور اُن کے حُسن طلب کا ہر ایک سے یہ اصول
کہ خاکِ پاک کی تسبیح ہے جو لیجیے مول

ان اشعار میں کتنا درد اور کتنی کسک ہے۔ لیکن ساتھ ہی کتنی صحت مندی ہے "گلاب کے پھول جیسا لڑکا" یہ تصوّر کتنا جاندار اور انسان دوست ہے۔ اور اس تصویر کے المیہ پہلو کو کتنی شدّت سے اُبھارتا ہے۔

شہر کی تباہی اور بدحالی کی جو تصویریں سوداؔ نے کھینچی ہیں وہ اُن کے سماجی شعور کی آئینہ دار ہیں۔ معاشی بحران نے ہر انسان کو اپنی گرفت میں لے لیا تھا۔ چاروں طرف انتشار اور بزاجیت پھیلی ہوئی تھی۔ سوداؔ کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ سوداؔ نے زمانے کے اس نشیب و فراز کا مطالعہ ماورائی اور متصوفانہ نقطۂ نظر سے نہیں کیا۔ اس تباہ حالی، وقت کی نیرنگیوں اور سماجی اقتدار کے عروج و زوال کا تجزیہ انھوں نے خانقاہ میں بیٹھ کر نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان لفظوں میں انھوں نے کوئی ایسے اخلاقی نکتے بیان نہیں کیے جن پر صوفیانہ طریقۂ فکر کی پرچھائیاں پڑی ہوئی ہوں۔ سوداؔ نے زندگی کا مطالعہ محلوں اور خانقاہوں سے نکل کر بازاروں، گلی کوچوں، نوکر پیشہ اور ہنر مند لوگوں کے مکانوں بوسیدہ گھروں اور ویران چوکوں غرض کہ اُن جگہوں پر کیا جہاں پر صحیح معنوں میں زندگی حرکت کرتی ہے۔ سماجی حقیقت نگاری کی طرف سوداؔ نے سب سے پہلے قدم بڑھایا اور اس میدان میں وہ اپنے معاصرین کو بہت پیچھے چھوڑ گئے۔ یہ ہماری سادہ لوحی ہوگی اگر ہم سوداؔ سے یہ توقع رکھیں کہ وہ سماجی تنقید اور سماجی تغیرات اور انقلابات کے اسباب و علل کی تلاش میں اُن تصورات و نظریات سے اپنی واقفیت کا اظہار کریں جو خالص مادّی فلسفہ کی پیداوار ہیں اور جو ہماری رہنمائی کر رہے ہیں۔ سوداؔ کی عظمت، اس میں ہے کہ انھوں نے عصری زندگی کی مصوری کرتے

وقت معاشی رشتوں کو نظر انداز نہیں کیا۔ کسی جگہ انھوں نے دنیا کی بے ثباتی کا رونا نہیں رویا اور نہ ہی لوگوں کو گوشہ نشیں ہونے کی تلقین کی، جو اخلاقی نتائج انھوں نے اخذ کیے ہیں وہ نظم کے فکری ارتقا سے ہم آہنگ ہیں اور ایک خاص نفسیاتی اہمیت کے مالک ہیں۔ جس شخص نے آسودگی اور مسرت کی تلاش میں زندگی کے تمام مظاہر کا مطالعہ کیا ہو، بے شمار لوگوں اور اُن کے طریقۂ زندگی کے تمام پہلوؤں کا تجزیہ کیا ہو، اور پھر سب کو نا آسودہ اور ستم رسیدہ پایا ہو، ہر جگہ پریشانی اور ویرانی دیکھی ہو تو اُس کے مُنہ سے سوائے اِس کے اور ہم کیا سُننے کی توقع رکھ سکتے ہیں:

آرام سے کٹنے کا سُنا تو نے کچھ احوال — جمعیتِ خاطر کوئی صورت ہو کہاں ہے
دنیا میں تو آسودگی رکھتی ہے فقط نام — عقبےٰ میں یہ کہتا ہے کوئی اس کا نشاں ہے
یاں فکرِ معیشت ہے تو واں دغدغۂ حشر — آسودگی حرفیست کہ یاں ہے نہ وہاں ہے

اِن ہجوؤں میں سودا نے دغدغۂ حشر سے زیادہ فکرِ معیشت پر طبع آزمائی کی ہے جس سے ان میں ارضیت اور صداقت کے عناصر کی فراوانی ملتی ہے۔ اسی فکرِ معیشت کے بیان میں سودا نے طنز و ظرافت کے ایسے ایسے پہلو نکالے ہیں جو ان کی بے پناہ ذہانت اور طباعی پر دلالت کرتے ہیں:

وہ نوکر اب جسے آقا ہر آن بہچانے — جو پُوچھو اِس سے کہ تم کچھ روپے لگے پانے
کہے ہے آہ وہ بھر کر سوائے آٹھ آنے — روپے کی شکل نہیں دیکھی ہے خُدا جانے
کہ اِس زمانے میں چپٹا بنے ہے یا وہ گول

یہی حال تاجر پیشہ لوگوں کا ہے:

سوداگری کیجے تو ہے اس میں یہ مشقت — دکھن میں بکے وہ جو خرید صفہان ہے
لے جا جو کسی عمدہ کی سرکار میں دے جنس — یہ درد جو سُنتے تو عجب طرفہ بیاں ہے
قیمت جو چکاتے ہیں تو اس طرح کہ تا لت — سمجھے ہے فروشندہ یہ درزی کا گماں ہے

اور جب کوئی شخص پیری مُریدی کا سلسلہ شروع کرتا ہے تو اس کی بنیاد بھی روحانی سے زیادہ معاشی تقاضے ہوتے ہیں۔ سودا کی بالغ نظری یقیناً حیران کُن ہے:

چاہے جو کوئی شخص بنے بہرِ فراغت　　چھٹتے ہی تو شعرا کی وہ مطعون زباں ہے
دیناہے دُمِ خر سے کوئی شملے کو نسبت　　گنبد سے کوئی پگڑی کو تشبیہ کناں ہے
پوچھے ہے مریدوں سے یہ ہر صبح کو اُٹھ کر　　ہے آج کدھر عرس کی شب روز کہاں ہے
تحقیق ہوا عرس، تو کر داڑھی کو کنگھی　　لے خیلِ مریداں گئے وہ بزم جہاں ہے
اور ماحصل اس رنج و مشقت کا جو پوچھو　　ڈالا ہوا واں دال نخود قلیہ و ناں ہے

سودا ایک قصیدہ گو شاعر تھے۔ درباروں سے اُن کے تعلقات تھے، امیروں سے ان کی صحبتیں تھیں۔ وزرا اُن کا احترام کرتے تھے، زندگی خوش حال گزر رہی تھی لیکن اُن کی شاعری اپنی خوش حالیوں اور عیش سامانیوں تک محدود ہو کر نہیں رہ گئی۔ انھوں نے اپنے پائیں باغ کی بہار آفرینیوں سے آگے بڑھ کر چمن کی ویراں سامانیوں کو بھی دیکھا۔ انھوں نے ہر اُس چیز پر وار کیا جو انھیں بدصورت بے تکی اور بے ڈھنگی نظر آئی، ان کی اخلاقی جرأت قابلِ تحسین ہے کہ اس معاملہ میں انھوں نے کسی کی رو رعایت نہیں کی۔ امیروں اور نوابوں سے اُن کے ذاتی تعلقات نے اُن کی زباں بندی نہیں کی۔ وہ ایک درباری شاعر تھے اور اپنے اس مقام سے بخوبی واقف تھے۔ اُنھوں نے مدح میں زمین آسمان کے قلابے ملائے ہوں لیکن انھیں اس کا احساس تھا کہ شاعر کا یہ منصب کتنا بے بنیاد اور کھوکھلا ہے۔ قصیدہ شہر آشوب میں جو اشعار انھوں نے شاعر پر قلم بند کیے ہیں اُن کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ درباری شاعر کے مضحکہ خیز پہلوؤں سے وہ بے خبر نہیں تھے۔ انوری نے بھی ایک قصیدہ میں شاعر کی مذمت کی ہے۔ لیکن سوائے اس کے کہ شاعری بے کار مشغلہ ہے اور شاعر کا رتبہ حلال خور سے بھی کم تر ہے وہ طنز کے کوئی اچھے پہلو نہیں نکال سکا:

آدمی را چوں مونت شرط کارِ شرکت است　　ناں زکناسی خوری بہ زاں بود کز شاعری

لیکن جو حقیقت بیانی، صناعی اور زہر میں بجھا ہوا طنز سودا کے اشعار میں ہے اُس کا پرتو بھی انوری میں نظر نہیں آتا:

شاعر جو سُنے جاتے ہیں مستغنی الاحوال　　دیکھے جو کوئی فکر و تردد تو یہاں ہے
گر عید کا مسجد میں پڑھے جا کے دوگانہ　　نیت قطعۂ تہنیتِ خانِ زماں ہے

گر رحم میں بیگم کے سُنے نطفۂ خاں ہے | تاریخِ تولد کی رہے آٹھ پہر فکر
پھر کوئی نہ پوچھے میاں مسکین کہاں ہے | اسقاطِ حمل ہو تو کہیں مرثیہ ایسا

یہی نہیں بلکہ امیروں کی جھوٹی سخن شناسی اور شعر نوازی بھی اُس کے طنز کے خنجروں سے محفوظ نہ رہ سکی۔ تحسینِ سخن شناس اُس زمانہ میں بھی نایاب تھی۔ ایک پُرزور قصیدہ میں سوداؔ نے اُن امیروں کی سخن دانی اور شاعر نوازی کا بھرم کھول کر رکھ دیا ہے۔ جن کے کبر و نخوت کے سامنے بڑے سے بڑے شاعر کی کوئی حیثیت اور عزت نہیں تھی۔ اگر کسی چیز کی اُن کی نگاہ میں عزت تھی تو وہ دنیاوی جاہ و جلال تھا، لوح و قلم سے زیادہ فیل و نشاں اہمیت رکھتا تھا:

لے جاکے تو پڑھا کرے اُن ناکساں تلک | پس فرض کیا کیا ہے کہ اشعارِ رتبہ دار
ابرو سوا سخن کو نہ لاویں زباں تلک | جو نخوت و غرور سے تحسین کے محل
منصب کی جس کے رتبہ ہو فیل و نشاں تلک | نزدیک جن کے ہے وہ بڑا صاحبِ کمال
سینہ ہی پر وہ ہاتھ رکھیں ہیں جہاں تلک | گر بو علی سلام کرے آن کر انھیں
پہنچے ہے تیرا سلسلہ کس خانداں تلک | چاہیں کہ ہم کلام ہوں اس سے تو یہ کہیں
پہنچا دے تا نسب کو نہ شائستہ خاں تلک | آدم تک اُن کے پاس غرض آدمی نہیں

حسب و نسب پر اِس سے کاری وار کیا ہو سکتا ہے طنز کا کتنا بلیغ پہلو نکالا ہے، کہ آدم کو بھی آدمی نہ مانیں کیوں کہ بے چارے آدم کا کوئی حسب و نسب نہیں ہے۔ شائستہ خاں کا قافیہ کتنی خوب صورتی سے نبھایا ہے ایک قصیدہ کی تشبیب میں انھوں نے اپنے معاصرین شعرا اور خود اپنے آپ پر چوٹیں کی ہیں۔ سوداؔ دوسروں کے ساتھ خود پر ہنسنے کا بھی آرٹ جانتے تھے۔ اس قصیدہ میں سوداؔ نے شاعروں کی بد دماغی اور نازک طبعی، ان کا تکلف اور بناوٹ، اُن کے پڑھنے کا انداز اور داد و تحسین کے طریقوں پر نہایت لطیف طنز کیا ہے۔ جو آج بھی بہت سے شاعروں پر چسپاں ہوتا ہے:

جاویں گر یہ مشاعرے میں کہیں | بعد صد منت و سماجت کے
یک دو مصرع پڑھیں جو آپ کہیں | خلق کو انتظار کش کر کے

درد کس کس طرح ملاتے ہیں — کرکے آواز منحنی اور حزیں
اور جو احمق اُن کے سامع ہیں — دم بہ دم ان کو یوں کریں تحسیں
جیسے سبحان من یرانی پر — لڑکے مکتب کے کہتے ہیں آمین

اخلاقی معائب مثلاً حرص، بغض، حسد، بسیار خوری، بخل طنز نگاروں کے دلچسپ موضوعات رہے ہیں۔ بسیار خوری پر سوداؔ نے ہجوئیں لکھی ہیں۔ جن کا ذکر میر ضاحک کی ہجو کے سلسلے میں ہو چکا ہے۔ شاعرانہ خوبیوں کے اعتبار سے اُن کا پایہ اتنا بلند نہیں ہے۔ البتہ بخیل کی جو ہجو سوداؔ نے لکھی ہے اُس میں اُن کے سحر طراز قلم نے خوب گُل کھلائے ہیں۔ بخل ویسے بھی مزاح کا عام موضوع رہا ہے اور بخیلوں پر کہے ہوئے لطیفے ہر ملک میں کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ یہ ایسا موضوع ہے۔ جو کثرتِ استعمال کے باوجود فرسودہ نہیں ہوتا۔ اور ہر وقت دعوتِ طبع آزمائی دیتا رہتا ہے۔ سوداؔ کو یہ موضوع ملے تو پھر اُن کا ظرافت نگار قلم کب رُکنے والا تھا۔ مزاح کے ایسے ایسے پہلو انھوں نے نکالے ہیں کہ ان کے تخیل کی ندرت اور معنی آفرینی پر حیرت ہونے لگتی ہے۔ ایک دولت مند بخیل کے باورچی خانہ کا حال انھوں نے کتنی خوبی سے بیان کیا ہے:

بس کہ مطبخ میں سردی رہتی ہے — ناک باورچیوں کی بہتی ہے
اُن کے مطبخ سے دُود اُٹھے اگر — سقے لے دوڑتے ہیں مشکیں بھر
لگے ہے دینے کوئی اُٹھ کے اذاں — کوئی دکھا دے ہے کھول کر قرآں
ڈالے ہے کوئی چھپر اپنے کاٹ — کوئی پھر سر دھرے کھٹولا کھاٹ

باورچیوں کو یہ فکر دامن گیر ہے کہ کہیں بیکار بیٹھے بیٹھے اپنا ہُنر نہ بھول جائیں:

روز باورچی یوں کریں فریاد — کبھی تو کچھ کرو ہمیں ارشاد
کیا ترے بعد کرکے کھاویں گے — کسب جب اپنا بھول جاویں گے

حکیم اور ڈاکٹر بھی طنز نگار کے تیروں سے شاذ ہی بچے ہوں۔ برنارڈ شا نے ڈاکٹروں پر جو شدید طنزیہ حملے کیے ہیں اُن سے انگریزی ادب کا ہر طالبِ علم واقف ہے۔ سوداؔ کے ہتھے بھی حکیم غوث نامی ہلاکو کے ایک قائم مقام چڑھ گئے۔ جن کے طریقۂ علاج

نے مردوزن کی بستیاں کی بستیاں اجاڑدی تھیں اور جو مردہ شو، کفن فروش اور گورکن کے لیے موجب صدرحمت تھے:

مرتے ہیں اس سے زبس اب مردوزن ۔۔۔ کھاتے ہیں قرض اس کے اوپر گورکن
ہوکے کسلمند جو وہ بے حیا ۔۔۔ اپنے تئیں آپ کرے ہے دوا
مردہ شود مولوی تابوت گر ۔۔۔ گھیرتے ہیں آن کر سب اس کا گھر
دیں ہیں دہائی وہ بصد قیل و قال ۔۔۔ ان میں سے ہر ایک کرے ہے سوال
اپنی دوا آپ تو ظالم نہ کر ۔۔۔ میرے کس وکو کی طرف کر نظر
خوب جو کرتا ہے تو اپنی دوا ۔۔۔ اور کوئی آپ سا ہم کو بتا
روزی سے خاطر ہو تاکہ مری جمع ۔۔۔ بھیجوں تری گور پہ گل اور شمع

آگے چل کر سودا نے حکیم کی تشخیصِ مرض اور طریقۂ علاج کی غلطیوں کو نشانہ بنایا ہے۔ اِن اشعار میں مضامین کی تکرار زیادہ ہے۔ سودا کی واقعہ نگاری سوائے ایک دو مقامات کے کوئی خاص مزاحیہ اور خندہ انگیز واقعات پیدا نہیں کر سکی۔ البتہ مثنوی در ہجو شیدی فولاد خاں کافی بلند پایہ ہے۔ فولاد خاں کوتوال کے دور میں شہر کی بدنظمی کا خاکہ انھوں نے جس مزاحیہ انداز میں کھینچا ہے وہ ظرافت کی بڑی اچھی مثال ہے۔ ایک کوتوال کی ہجو میں جن ظریفانہ مضامین کی ضرورت پڑتی ہے وہ سودا کے سامنے پرے باندھے کھڑے رہتے ہیں، شاعرانہ مضمون آفرینی کی بہار مثنوی کے ابتدائی شعروں ہی سے چھلکنے لگتی ہے:

کیا ہوا یارو وہ نسق ہیہات ۔۔۔ لیموں کے چور کا کٹے تھا ہاتھ
مارا جاوے تھا چور پگڑی کا ۔۔۔ مارا جاوے تھا دزد ککڑی کا

تمام مثنوی میں سودا نے نازک بیانیوں سے کام لیا ہے اور چوری کی رعایت سے نہایت لطیف مضامین پیدا کیے ہیں۔ "کوتوال کی بدعنوانیوں سے اب چاروں طرف چوری کا دور دورہ تھا۔ رات بھر سنگیاں صورِ اسرافیل کی مانند پھنکتی رہتی ہیں اور مردے بھی خوابِ عدم سے چونک پڑتے ہیں۔ چور کے ڈر سے انسان تو کیا فرشتہ بھی

جاگتا رہتا ہے۔ رات بھر چاند کی آنکھ کھلی رہتی ہے۔ عیش و نشاط کی محفلوں میں بھی لوگ اس طرح ہتھیاروں سے لیس ہو کر جاتے ہیں گویا میدانِ جنگ میں جارہے ہیں۔" جب یہ حالت دیکھ کر لوگ کوتوال سے شکایت کرتے ہیں تو وہ اس طرح اپنی مجبوری ظاہر کرتا ہے:

یارو کچھ چل سکے ہے میرا زور — دیکھو تو ٹک کہاں کہاں ہے چور
دیکھیے گر بتاں کو بھی بخدا — ہاتھ میں ہے انھوں کے دزدِ حنا
رُتبہ دزدی کا اس قدر ہے بلند — چرخ کے گھر میں کہکشاں کی کمند

یہ سب نازک خیالیاں ہیں۔ سنجیدہ اور غنائی شاعری میں یہ اسلوب مذاقِ سلیم پر بہت بار گزرتا ہے۔ لیکن مزاحیہ شاعری میں ایک خاص لطف پیدا کرتا ہے۔ ظرافت میں اندازِ بیان کی بڑی اہمیت ہے، رعایتِ لفظی، ضلع جگت، مبالغہ وغیرہ صنعتوں کو موزوں و مناسب استعمال کیا جائے تو ظریفانہ اسلوبِ نگارش کو اُن سے بہت مدد ملتی ہے۔ یہ بات میں مزاحیہ شاعری کے لیے کہہ رہا ہوں نثر کے لیے نہیں۔

اس مثنوی میں ایک واقعہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ کوتوال کی رشوت ستانی نے چوروں کو اس قدر بے باک کر دیا ہے کہ اب وہ خود کوتوال پر ہاتھ صاف کرتے نہیں ہچکچاتے۔ آخر بیزار ہو کر کوتوال اُن سے کہتا ہے:

چیز میری جو اب چُراؤ تم — چوک میں بیچنے نہ جاؤ تم
قیمت اس کی جو کچھ مشخص ہو — اِتنے کو تم اسے مجھی کو دو
ایک اُن میں سے یہ سخن سُن کر — لگا کہنے کہ اِس سے کیا بہتر
آپ کے سر پہ یہ جو پگڑی ہے — دو خریدار اِس کے ہیں درپئے
دس روپے وہ مجھے دِلاتے ہیں — کہیے اب آپ کیا لگاتے ہیں
دُوسرے نے کہا کہ مَیں ہوں غلام — نہیں ہوں جس سے ہووے ایسا کام
پگڑی آکار کھے نہ سر سے اُتار — اور قیمت کی اُس کے ہو تکرار
مَیں دوشالے کے تئیں لگا کر گھات — آج جاگا کیا ہوں ساری رات
میری محنت پہ ٹک نظر کیجے — آگے جو دل میں آوے سو دیجے

جانوروں پر بھی سودا نے ہجویں لکھی ہیں جن میں گھوڑے اور ہاتھی کی ہجو کافی شاندار ہے۔ ان ہجوؤں کا آرٹ کارٹون کا آرٹ ہے جو ظرافت ہی کی نہیں بلکہ آرٹ کی بھی قدیم ترین شکل ہے۔ کیوں کہ ادب اور آرٹ کے بالکل ابتدائی دور میں فن کار کسی شے کے نقوش کو مبالغہ آمیز طریقہ پر بڑھا چڑھا کر ہی اُس شے کی ترجمانی کر سکتا تھا۔ کارٹون میں کسی ایک شے کی شکل کچھ اس طرح بگاڑی جاتی ہے کہ اس مسخ شدہ شکل میں بھی اس کی اصل خصوصیات برقرار رہتی ہیں۔ مبالغہ کا استعمال کارٹون میں بڑی فن کارانہ چابکدستی سے ہوتا ہے ہاتھی کی سنجیدگی اور دیوانگی، اُس کا ڈیل ڈول اور موٹاپا ظرافت کا کافی دل چسپ موضوع بن سکتا ہے۔ سودا جانتے تھے کہ ہاتھی کو موٹا کہنا اُس کی ہجو نہیں تعریف ہے۔ لہٰذا انھوں نے بتایا کہ راجہ نرپت سنگھ کو اتنی تنگ دستی کا سامنا کرنا پڑا کہ اُن کا ہاتھی ٹھیک غذا نہ ملنے کی وجہ سے دُبلا ہو گیا۔ ہاتھی کے دُبلا پن کو سودا نے دو بہت ہی خوب صورت تشبیہوں کے ذریعہ ظاہر کیا ہے:

بدن اپر اب نظر آتی ہے یوں کھال　　طناب سست سے خیمہ کا جوں حال
نمودار اس طرح ہر استخواں ہے　　گویا ہر پسلی اس کی نردباں ہے
ضعیفی نے کی اس کی فربہی گم　　گیا ہاتھی نکل اور رہ گئی دُم

ہاتھی کے ڈیل ڈول کو دیکھتے ہوئے خیمہ اور نردبان کا تصور ذہن میں پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ یہ تصور جب اور وسعت اختیار کرتا ہے تو پورا ہاتھی ایک ٹوٹا پھوٹا بوسیدہ بالاخانہ نظر آنے لگتا ہے، جو اگر اتفاقاً بیٹھ جائے تو بغیر راج معماروں کے اُٹھ بھی نہ سکے:

سمجھنا فیل اسے دیوانہ پن ہے　　کسی مدت کا یہ بام کہن ہے
ستوں اس کے تلے یہ پاؤں ہیں چار　　رہے دو دانت آگے سو ہیں اردار
جو بیٹھے یہ تو اُٹھنا ہے اسے دور　　لگیں جب تک نہ اس کو راج مزدور

لیکن اس نوع کی بہترین نظم گھوڑے کی ہجو ہے جو تضحیکِ روزگار کے نام سے مشہور ہے۔ خالص ظرافت اور لطیف مزاح کی اس سے بہتر مثال سودا کے کلام میں نہیں ملتی اور نہ ہی تمام اُردو شاعری میں اس پایہ کی کوئی اور نظم نظر آتی ہے۔ اس نظم میں سودا

نے اپنی ظرافت کے بہترین حربوں سے کام لیا ہے۔ کہنے کو تو انھوں نے انوریؔ کی اُس ہجو سے استفادہ کیا ہے جو اُس نے گھوڑے کے خلاف لکھی ہے۔ لیکن سوداؔ نے اپنی طباعی اور ذہانت، ندرتِ بیان اور مضمون آفرینی اور طبعی ظرافت سے نظم میں ایک خاص انفرادیت پیدا کردی ہے۔ انوریؔ نے ایک طویل قصیدہ میں برسبیلِ تذکرہ صرف نو دس اشعار گھوڑے کی ہجو میں لکھے ہیں۔ اس کے برخلاف سوداؔ نے تمام نظم اسی موضوع کے لیے مخصوص کردی ہے۔ تمام نظم حشو و زوائد سے پاک ہے اور باوجود طویل ہونے کے کسی جگہ قاری کی دلچسپی ٹوٹنے نہیں پاتی۔ ہجو گھوڑے کے مالک سے شروع ہوتی ہے۔ گھوڑے کا مالک کس طرح بغیر دانہ پانی کے گھوڑے کو رکھتا ہے۔ سوداؔ نے اُسے ایک نہایت خوب صورت مثال سے ظاہر کیا ہے۔

نہ دانہ و نہ کاہ نہ تیمار نہ سئیس ‌ ‌ ‌ ‌ رکھتا ہو جیسے اسپِ گلی طفلِ شیر خوار

مُسلسل ناقوں نے گھوڑے کو کس قدر کمزور اور ناتواں کردیا ہے۔ اس کا بیان دیکھیے کیسی نکتہ آفرینیوں کے ساتھ کیا گیا ہے:

مانندِ نقشِ نعل زمیں سے بجز فنا ‌ ‌ ‌ ‌ ہرگز نہ اُٹھ سکے وہ اگر بیٹھے ایک بار
اِس مرتبہ کو بھوک سے پہنچا ہے اس کا حال ‌ ‌ ‌ ‌ کرتا ہے راکب اس کا جو بازار میں گزار
قصاب پوچھتا ہے مجھے کب کروگے یاد ‌ ‌ ‌ ‌ اُمیدوار ہم بھی ہیں، کہتے ہیں یوں چمار

راتب کی تلاش میں گھوڑا کیا کیا حرکتیں کرتا ہے اس کے بیان میں سوداؔ نے شاعرانہ نازک بیانیوں سے کام لیا ہے۔

ہر رات اختروں کے تئیں دانہ بوجھ کر ‌ ‌ ‌ ‌ دیکھے ہے آسماں کی طرف ہو کے بیقرار
تنکا اگر پڑا کہیں دیکھے ہے کھانس کا ‌ ‌ ‌ ‌ چوکے کو آنکھ مُوند کے دیتا ہے وہ پسار
خطِ شعاع کو وہ سمجھ دستۂ گیاہ ‌ ‌ ‌ ‌ ہر دم زمیں پہ آپ کو پٹکے ہے بار بار

گھوڑے کی بیمار صورت، اُس کی بے ڈھنگی چال اس کی بے حرکتی اور سست روی اور اس کی کہن سالی کو سوداؔ نے مختلف طریقوں سے ادا کیا ہے۔ اس کی کم روی اور آہستہ خرامی کے بیان میں سوداؔ نے زبردست ظریفانہ صلاحیت کا ثبوت دیا ہے۔ انوریؔ نے گھوڑے

کی کاہلی اور کم روی پر دو تین شعر نہایت پُر لطف کہے ہیں:

درخفت وخیز ماند ہمہ راہِ عید گاہ — من گاہ از و پیادہ وگاہی برو سوار
راضی نہ شد بدانکہ پیادہ شوم ازو — از فرطِ ضعف خواست کہ برمن شود سوار
نے از غبار خواستہ بیروں شدے بہ زور — نے از زمین خستہ برانگیختے غبار

سوداؔ نے گھوڑے کی آہستہ روی کے بیان میں محض نکتہ آفرینی سے کام نہیں لیا بلکہ اپنی قوتِ ایجاد سے کام لے کر بعض ایسے واقعات گھڑے ہیں جو باوجود مبالغہ آمیزی کے کامیاب لطیفوں کی شان رکھتے ہیں، سُست روی کے بیان میں پہلے ایک برجستہ تشبیہہ ملاحظہ فرمایئے جو انھیں شطرنج کے گھوڑے نے سجھائی ہے:

مانندِ اسپ خانۂ شطرنج اپنے پاؤں — جز دستِ غیر کے نہیں چلتا ہے زینہار

مدح میں سوداؔ جہاں گھوڑے اور تلوار کی تعریف میں زمین و آسمان کے قلابے ملا دیتے تھے اور انتہائی غلو سے کام لیتے تھے وہاں ہجو میں وہ مبالغہ بیانی میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھتے تھے اتنا سُست رفتار ہے کہ اگر اُس کی نعل کا لوہا گلا کر تلوار بنائیں تو بروزِ جنگ وہ تلوار رستم کے ہاتھوں سے بھی نہ چل سکے۔ ایک مرتبہ شومیِ قسمت سے ایک نوشہ میاں اس گھوڑے پر بیٹھ کر بیاہ رچانے چلے تو منزلِ مقصود پر پہنچتے پہنچتے اتنا زمانہ گزر گیا کہ:

سبزے سے خط سیاہ و سیہ ہوا سفید — تھا سرو سا جو قد سو ہوا شاخ باردار

لیکن سب سے زیادہ مضحکہ خیز صورتِ حال اس وقت پیش آتی ہے جب اس گھوڑے کا بد قسمت مالک اس پر سوار ہو کر میدانِ جنگ میں اپنی بہادری کے جوہر دکھانے کے لیے روانہ ہوتا ہے۔ اس موقعہ کی منظر نگاری سوداؔ نے کم سے کم اور بہترین منتخب الفاظ میں کی ہے۔ لفظی تصویر کشی کی یہ بہترین مثال ہے اور سوداؔ کی مرقع ساز صناعی پر دلالت کرتی ہے:

جس شکل سے سوار تھا اُس دن میں کیا کہوں — دشمن کو بھی خدا نہ کرے یوں ذلیل و خوار
چابک تھے دونوں ہاتھ میں پکڑے تھا منہ میں باگ — تک تک سے پاشنہ کے مرے پاؤں تھے فگار

آگے سے تو بڑا اُسے دِکھلائے تھا سئیس　　پیچھے نقیب ہانکے تھا لاٹھی سے مار مار

اس مضحکہ کو دیکھ کر لوگ جمع ہو گئے ہنسنے بھی لگے اور آوازے بھی کسنے لگے انوری بھی لوگوں کے تمسخر سے نہیں بچا تھا:

گہ طعنہ ازیں کہ رکابش دراز کن　　گہ بذلہ ازاں کہ عنانیش فروگذار

لیکن پھبتیوں کا اصل لطف سوداؔ کے یہاں ہے۔ دیکھیے کتنی باموقع و برجستہ اور اچھوتی پھبتی سوجھی ہے:

پہیے اسے لگاؤ کہ تا ہووے یہ رواں　　یا بادبان باندھو پون کے دو اختیار

میدانِ جنگ میں پہنچ کر گھوڑے کے آقا نے سب سے پہلی دُعا یہی مانگی کہ خدا کرے توپ سے گولا چھوٹ کر سب سے پہلے اِس گھوڑے ہی کو لگے۔ لیکن گھوڑا بھی عمرِ طویل لے کر آیا تھا۔ میدانِ جنگ میں گھوڑے کا مالک گھوڑے پر سوار ہو کر بڑے جوش و خروش سے لڑنے لگا۔ حملہ کی شان یہ تھی:

جاتا تھا جب ڈپٹ کے میں اس کو حریف پر　　دوڑوں تھا اپنے پاؤں سے جوں طفلِ نے سوار

جب دیکھا میں کہ جنگ کی یاں اب بندھی ہے شکل　　لے جوتیوں کو ہاتھ میں گھوڑا بغل میں مار

دھر دھمکا واں سے لڑتا ہوا شہر کی طرف　　القصہ گھر میں آن کر میں نے کیا قرار

آج جس دَور میں ہم رہ رہے ہیں وہ نئی اور پُرانی قدروں کی باہم پیکار کا دَور ہے حسین آدرشوں اور تلخ حقیقتوں کے تصادم کا دَور ہے۔ آج فرسودہ روایتوں، نظریوں پر مختلف موروچوں سے مختلف حربوں کے ذریعہ وار کیا جا رہا ہے۔ ادب کے مورچہ پر طنز ہمارا زبردست ہتھیار ہے۔ طنز نگار ایک اہم ادبی شخصیت ہے۔ سوداؔ کا طنزیہ کلام آج ہمارے نزدیک بہت بڑی ادبی اہمیت رکھتا ہے۔ غزل کے سرمایہ کو چھوڑ کر ہمارے کلاسیکی ادب کا بہت کم ایسا حصہ ہے۔ جو ہمارے بدلے ہوئے ادبی مذاق کی جمالیاتی تسکین کر سکے۔ قصائد کی کچھ تشابیب، مرثیوں کے کچھ حصے اور تھوڑی بہت مثنویاں آج ہمارے ادب کا زندہ جزو بننے کی اہلیت رکھتی ہیں۔ بہت سے اساتذہ کا ہجویہ کلام اپنی گوناگوں کمزوریوں کی وجہ سے آج صفحۂ پارینہ بن کر رہ گیا ہے۔ سوائے سوداؔ کے کسی نے بھی ہجو کو دشنام طرازی سب و

سَتم، گالی گلوچ اور تضحیک و تمسخر سے بلند کر کے اس میں طنز و مزاح کے اعلیٰ عناصر سمونے کی کوشش نہیں کی۔ ہجو ہی ایک ایسی صنفِ سخن تھی جو ہمارے یہاں طنزیہ شاعری کا نعم البدل بن سکتی تھی۔ لیکن قدما نے ہمیشہ ہجو کو ایک سوقیانہ طرزِ شاعری سمجھا اور اسے قابلِ اعتنا نہ سمجھا۔ پھر ہمارے ادب میں شخصی اور عامیانہ ہجوؤں کی اتنی بھر مار رہی کہ کوئی بھی سنجیدہ طبع شاعر اس کی طرف ملتفت نہیں ہو سکتا تھا۔ خود سودا کے یہاں ایسی ہجوؤں کی کثرت ہے جو عامیانہ سطح سے اوپر نہیں اٹھتیں اور انتہا درجہ بد مذاقی کا نمونہ ہیں لیکن سودا کی عظمت اس میں ہے کہ اُس نے اس صنف کو سنجیدگی سے برتا اور اسے ادبی روپ دیا۔ اگر قدما اس صنفِ سخن کو اظہارِ خیال کا ذریعہ بناتے تو اس سے اُردو ادب میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوتا۔ ہمارا کلاسیکی ادب ایک ایسی طرزِ شاعری سے روشناس ہوتا جو عصری معاشرتی زندگی کی آئینہ دار ہوتی اور جس میں طبع آزمائی کرنے سے شاعر کے تخیل کے وہ بند دریچے وا ہونے کے امکانات پیدا ہوتے جو غزل اور قصیدہ کی تنگ دامنی اور یکسانیت کی وجہ سے مقفل رہے تھے۔ سودا کا ہجویہ کلام ہماری شاعری کا وہ گراں بہا موتی ہے جس کی آب و تاب آج بھی بدستور قائم ہے۔ اُن کی ہجوؤں میں ہمیں طنز و مزاح کی بہترین روایات ملتی ہیں۔ ہجویہ شاعری میں وہ ایک بُت شکن نظر آتے ہیں جو فرسودہ روایتوں اور ناپسندیدہ قدروں پر اپنے طنز کے نشتروں اور خنجروں سے بڑی بے دردی سے وار کرتے ہیں۔ وہ ایک باغی ہیں جو اُن ناپسندیدہ حقیقتوں کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں جو سماجی زوال کا نتیجہ ہیں، وہ ایک انقلابی ہیں جو نہ صرف حقیقتوں کے خلاف بغاوت کرتے ہیں بلکہ ان حقیقتوں کو تبدیل کرنے کی بھی آرزو رکھتے ہیں۔ سودا اُن تمام صفات کے حامل ہیں جن کا ایک کامیاب طنز نگار میں پایا جانا ضروری ہے۔ یہی وہ عناصر ہیں جو سودا کو آج بھی غیر فانی بنائے ہوئے ہیں۔ سودا کا کلام ہمارے لیے کوئی ادبی تبرک کی حیثیت نہیں رکھتا۔ بلکہ اپنی توانائی اور حیات افروز عناصر کی وجہ سے ایک زندہ حقیقت اور صحت مند روایت کی حیثیت رکھتا ہے۔

○ ○